

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Thema:
**Strategien der Leserlenkung: Intertextualität und
Performativität in den Texten von Henry James,
Samuel Beckett und John Banville**

Gutachter: Prof. Dr. Edgar Pankow

Vorgelegt von Hubert Schulz
aus Göttingen

Einreichungsdatum: 2. Juli 2007

Inhalt

Einleitung.....	3
1. Prä- und paratextuelle Informationsvergabe.....	8
1. 1. Geschichte der Leserlenkung.....	8
1. 2. Gesellschaftliche Einflüsse auf Autor und Leser.....	10
1. 3. Einflüsse des Autors auf das Umfeld des Lesers.....	12
1. 3. 1. Henry James.....	13
1. 3. 2. Samuel Beckett.....	17
1. 3. 3. John Banville.....	19
2. Textuell lenkende Informationsvergabe.....	22
2. 1. Strategien der Leserlenkung.....	22
2. 1. 1. Elemente zur Leserlenkung.....	26
2. 1. 2. Diskurse zur Leserlenkung.....	28
2. 2. Exemplarische Leser.....	31
3. Textbeispiele.....	34
3. 1. Henry James.....	34
3. 1. 1. Strategien der Leserlenkung.....	34
3. 1. 2. Exemplarische Leser.....	47
3. 1. 3. Iterative Identifikation und Sinnkonstruktion des Lesers.....	49
3. 2. Samuel Beckett.....	49
3. 2. 1. Strategien der Leserlenkung.....	50
3. 2. 2. Exemplarische Leser.....	60
3. 2. 3. Iterative Identifikation und Sinnkonstruktion des Lesers.....	60
3. 3. John Banville.....	63
3. 3. 1. Strategien der Leserlenkung.....	63
3. 3. 2. Exemplarische Leser.....	79
3. 3. 3. Iterative Identifikation und Sinnkonstruktion des Lesers.....	80
4. Meta- und posttextuelle Informationsvergabe.....	82
4. 1. Henry James.....	83
4. 2. Samuel Beckett.....	87
4. 3. John Banville.....	91
5. Zusammenfassung.....	93
Schlussbemerkung.....	95
Bibliographie.....	96
Anhang.....	101

"As a man is, so he sees."¹

Einleitung

Diese Arbeit sucht Antworten auf zwei Fragen: Welche Prozesse steuern die Interaktion zwischen Autor und seinen Lesern, und wie haben sich diese Prozesse im Laufe des 20. Jahrhunderts möglicherweise verändert?

Wir wollen zur Beantwortung dieser Fragen beispielhaft zwei Aspekte der Interaktion zwischen Autor und Leser betrachten, die wir, ausgehend von der vorliegenden Sekundärliteratur, für besonders vielschichtig und relevant halten: Intertextualität und Performativität. Diese Aspekte sollen dann an drei literarischen Beispielen: Henry Jamesens *The Turn of the Screw* (1898), Samuel Becketts *Film* (1963) und John Banvilles *The Untouchable* (1997) durchgearbeitet werden. Sie sollen drei Stationen der literarischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts repräsentieren: den Beginn der Moderne, den Beginn der Postmoderne und die heutige Zeit. Im Vergleich der Texte wollen wir die Entwicklung der Beziehung zwischen Autor und Leser über diesen Zeitabschnitt hinweg offen legen. *Film* bildet sozusagen ein Scharnier zwischen Henry Jamesens und John Banvilles Texten. Im Sinne von Linda Hutcheons (2002 (1989)) Überlegungen zur Charakteristik postmoderner Texte und John Kenny (2006:57), der eine Verwandtschaft von John Banvilles Texten zu denen von Henry James nachweist, kann man *The Turn of the Screw* durchaus auch als postmodernen, mit *The Untouchable* sehr verwandten Text lesen.

Wir sind uns bewusst, dass wir mit der Wahl der beiden Aspekte: Intertextualität und Performativität und mit der Eingrenzung auf die gewählten Texte nur einen sehr kleinen Ausschnitt einer sehr weit verästelten Diskussion in der Literatur- und Kulturkritik betrachten. Andere Aspekte und Texte mögen zu anderen Schlussfolgerungen führen. Diese Arbeit soll deshalb weniger die Validität der beiden gewählten Hauptaspekte als

¹ William Blake (1757 –1827) aus einem Brief an Reverend Dr. Trusler, 1799 in: Johnson, Mary Lynn und John E. Grant (Herausgeber). 1979. *Blake's Poetry and Designs*. New York, London: Norton. 448-449.

solche und vor anderen nachweisen als vielmehr die Prozesse, die zwischen Autor und Leser unter diesen beiden Blickwinkeln ablaufen können, und ihre möglichen, variablen Wirkungen sichtbar machen. Diese Prozesse und Wirkungen mögen sich dann als exemplarisch für andere Aspekte und andere Textbeispiele erweisen.

Wir werden uns bei unserer Suche und bei der Formulierung unserer Antworten des bis heute entwickelten konzeptuellen und begrifflichen Instrumentariums bedienen, weil nur dieses das der jeweiligen Theorien und Kontexte, unter denen die früheren Texte entstanden sind, womöglich enthält und nur damit ein Vergleich der drei Textbeispiele überhaupt gezogen werden kann. Deshalb sollen auch in unseren weiteren Betrachtungen die Begriffe von Autor, Leser und Text im Sinne von Linda Hutcheon (1988:81) weit gefasst werden. Wir wollen also in dieser Arbeit, präziser formuliert, nicht nur der Frage nachgehen: "Um welche Prozesse handelt es sich?", sondern auch den Fragen: "Wie werden sie strategisch, intentional vom Autor gesteuert?", "Was bewirken sie beim Leser?" und "Welche Rückmeldung sendet er womöglich an den Autor?".

Das den Kommunikationsprozess tragende Grundelement: Text ist typischerweise fixiert, reproduzierbar und frei zugänglich. Der Autor als Person ist dagegen gar nicht oder nur begrenzt zugänglich. Dennoch hat er Spuren in selbstkritischen Kommentaren, Vorworten, in theoretischen Schriften oder Interviews hinterlassen. Einige seiner Überlegungen lassen sich auch im Text wiederfinden. Sicherlich können bei dieser Spurensuche nur Facetten oder vielleicht auch nur ein Echo der Intentionen des Autors, seien es bewusste oder auch unbewusste, sichtbar werden. Aber immerhin entsteht ein künstlerisches Werk nicht zufällig oder beiläufig, sondern erfordert viel Mühe, die ein Autor nicht ganz ohne jede Intention investiert.

Der Leser ist auf den ersten Blick noch weniger leicht erfassbar. Untersuchungen von Leserreaktionen in der Empirischen Theorie der Literatur (ELT) haben allerdings versucht, ihm in experimentellen Anordnungen auf die Spur zu kommen. Reaktionen von bestimmten Lesern finden sich außerdem auch in den ausgewählten Texten selbst und darüber hinaus in Rezensionen und kritischen Kommentaren der Literaturwissenschaft. Diese Reaktionen können dann auch wieder Rückmeldungen an den Autor geben.

So verwundert es nicht, dass sich die Literaturwissenschaft nach dem nicht-existierenden Autor der vorantiken Mythologie und der von der Antike bis zur Romantik währenden Betrachtung des "genialischen" Autors zunächst, vom Formalismus bis zur Dekonstruktion, vor allem isoliert mit dem Text als dem verfügbaren Material auseinandergesetzt und sich erst dann mit der *reader-response theory*, in empirischen Untersuchungen, und nun in der Postmoderne genauer dem Leser als dem Rezipienten zugewendet hat. Nachdem der Autor von Roland Barthes (2000 (1968):193) zugunsten des "neugeborenen Lesers" "totgesagt" war, will diese Arbeit den Autor nun wieder mit einbeziehen und die gesamte auktorial initiierte und intendierte, dialogische Kommunikationskette: Autor - Text - Leser - Autor betrachten.

Ausgehend von der Phänomenologie der Elemente dieser Kommunikationskette wollen wir vor allem einen analysierenden Blick auf die zwischen diesen Elementen ablaufenden Prozesse werfen. Diese Interaktionsprozesse sind zwar nicht identisch wiederholbar, sondern dauernd variabel. Dennoch hinterlassen sie Spuren in ihren kognitiven und affektiven und dann auch imaginierten Wirkungen auf den Leser. Diese sollten sich zu möglichen Intentionen des Autors zurückverfolgen lassen. Linda Hutcheon (1988:81) hat den Autor des postmodernen Romans weniger als *individual subject*, sondern vielmehr als *producer*, dessen *receiver* der Leser ist, beschrieben. Wir wollen die in ihrem Vokabular angedeutete Marketingperspektive aufnehmen und uns die Attraktivität des "Produkts": Text näher anschauen. Jeder "Hersteller" will sein Produkt möglichst zahlreich und zum besten Ertrag verkaufen. Werbung um das Interesse eines Käufers bedient sich der Sprache und der Bilder ebenso wie die Literatur und die visuelle Kunst. Einmal zur Hand genommen, so wollen wir für diese Arbeit die Intention des Autors postulieren, soll der Text gleichfalls werben, den Leser im Dialog mit dem Autor während des Leseprozesses zu überzeugen, weiter zu lesen und schließlich den Text weiter zu empfehlen und andere Werke des Autors zu kaufen und zu lesen. Andererseits wollen wir für den Leser grundsätzlich annehmen, dass er ein Interesse hat, entweder mit der Lektüre sein Wissen zu erweitern oder sich unter Einsatz seines Wissens beim Lesen zu unterhalten.

Seit Vance Packards *The Hidden Persuaders* (1957) steht die Verführung des Käufers zwar in der Kritik, sie wurde aber dennoch immer genauer empirisch untersucht und

vielfältig genutzt. Sowohl bei Henry James, bis zu einem gewissen Grad bei Samuel Beckett und, ganz ausgeprägt, bei John Banville wird deutlich werden, dass sie sich aus solchen Theorien des Marketings abgeleiteter Strategien zur Lenkung ihrer Leser durchaus bedienen. Schon beispielsweise B. Daniel Defoe (1660 – 1731) oder Samuel Richardson (1689 – 1761) haben in ihren Texten *Robinson Crusoe* (1719)² bzw. *Pamela* (1741) nicht nur das Lesen selbst thematisiert, sondern mit ihren Lesern explizit kommuniziert und sie so auch gelenkt. Auch Balzac oder Dickens, der ausdrücklich nach der Meinung seiner Leser fragte³, oder die heutigen Autoren der Trivial- und Popliteratur setzen solche Strategien ein. Bisher haben aber Theorien des Marketings kaum Eingang in die literaturwissenschaftliche Diskussion von Texten gefunden, es sei denn über den Umweg der Kulturwissenschaften.

Betrachtet man den Text als "intellektuelles Kaleidoskop", das vom Autor konstruiert und vom Leser angeschaut wird, dann sind die Spiegel darin dem oder den Erzählern und die farbigen Partikel den Figuren, Szenen und Bezügen vergleichbar. Die Elemente formen ein netzwerkartiges Bild mit Knotenpunkten, das mit jeder Drehung des Kaleidoskops in jedem Leseprozess immer wieder neu zwischen Autor und Leser gespannt wird. Je mehr Elemente und je mehr Spiegel es enthält, desto interessanter wird es sein und desto erfolgreicher wird es sich verkaufen. Wie die Effekte in diesem Kaleidoskop zustande kommen und wie sie vom Käufer und Kritiker empfunden werden, wollen wir uns im Folgenden im Detail anschauen.

Wir gehen also von zwei Prämissen aus: Der Autor ist in einen gesellschaftlich-ökonomischen Kontext eingebunden, der ihn veranlasst, mit Hilfe seines Textes den Leser intentional zu lenken, sein Werk zu kaufen; der Leser liest, um sein Wissen zu erweitern. Die lenkenden Kommunikationsprozesse können in Anlehnung an das Modell der physikalischen Resonanz nun folgendermaßen beschrieben werden: Kommunikationsprozesse werden vom einem Sender: einem Autor in Gang gesetzt und sind an einen Empfänger: einen Leser adressiert. Tragendes Grundelement der Prozesse ist in unserem Fall ein Text. Kommunikationsprozesse richten sich an die kognitiven und affektiven Rezeptoren des Empfängers und bringen diese zur Resonanz. Kommunikationsprozesse sind erfolgreich, wenn sie positive kognitive, aber vor allem

² J. M. Coetzee hat in seiner neu formulierten Robinsongeschichte *Foe* genau diese Thematik ebenfalls ganz ausführlich ausgebreitet.

³ Zitiert in: Wolfgang Iser (1994 (1976):297).

positive affektive Resonanzen erzeugen. Affektive Interferenzen destabilisieren den Prozess und verhindern Kommunikation. Harmonische Schwingungen, also Iterationen dieser Resonanzen, erzeugen Identifikationen und Sinnkonstruktionen beim Leser. Je nach dem Grad der Involviertheit des Lesers können sie sich schließlich zu Selbsterkenntnissen des Lesers stabilisieren und metatextuelle "neue Welten" des Lesers generieren. Diese neuen Welten können kommunikative Rückkoppelungseffekte zum Autor auslösen.

Unsere Thesen lauten somit:

- (1) Die auktoriale Lenkung erfolgt über Resonanz- und Identifikationsprozesse beim Leser.
- (2) Diese Prozesse werden im Text von Intertextualität getragen und durch Performativität individuell und punktuell erzeugt.
- (3) Die ausgewählten Texte von Henry James, Samuel Beckett und John Banville thematisieren diese Prozesse selbstreflexiv.

Die Informationsvergabe zwischen den Akteuren: Gesellschaft, Autor, Text und Leser soll nun in einer äußeren und einer inneren Sphäre auf folgenden drei Stufen betrachtet werden: In einer äußeren Sphäre der prä- und paratextuellen Informationsvergabe (Abschnitt 1.), einer inneren Sphäre der textuell lenkenden Informationsvergabe (Abschnitte 2. und Textbeispiele in Abschnitt 3.) und einer äußeren Sphäre der meta- und posttextuellen Informationsvergabe (Abschnitt 4.). Ausgehend von Uwe Wirth (2002:31), der sagt:

Die [...] äußere Wirkungsdimension der Rhetorik fußt [...] auf einem inneren, transgressiven Wirkungspotential, nämlich dem der Trope, welche als rhetorische Figur die grammatische Struktur bestimmt. [...] Die rhetorische Figur wird, wie es in der *Rhetorik der Tropen* heißt, zum "Paradigma der Sprache überhaupt"⁴. [...] Die tropische Figuration bestimmt nicht nur die Performanz der gesprochenen oder geschriebenen Sprache, sondern auch die Dynamik der Lektüre.

wollen wir aber die Informationsvergabe- bzw. Wirkungsprozesse der äußeren und inneren Sphären noch genauer unterteilen: in einen Autorenprozess, der über die Bewegungen: prä- und paratextuelle Präparation des Autors, seine innere Sinnkonstruktion des Textes und seine Identifikation des Textes führt, und einen Leserprozess, der über die Bewegungen: Rezeption und Abgleich der Identifikationsangebote des Autors, zur Identifikation des Lesers, zu einer neuen

⁴ Vergleiche: Paul De Man (1979:151).

Sinnkonstruktion im Leser und schließlich zur metatextuellen Herstellung eines leser-eigenen Textes führt. Die Überlappung der Bewegungen im Autoren- und im Leserprozess im Text ist entscheidend für den Informationstransfer. Dort sind die Interaktionen über Trope, Zitate und Diskurse, von denen Wirth spricht, angesiedelt. Zur Entwicklung eines Verständnisses des Leserprozesses wollen wir hilfsweise die Reaktionen exemplarischer Leser nutzen: den Leser im Text, Rezensenten des Textes, die Hersteller fixierter Leserausgaben wie Filme oder Theateradaptionen und die Literaturwissenschaftler der Sekundärliteratur. Wir sind uns bewusst, dass diese Stufung und Zerlegung der Prozesse ein theoretisches Modell darstellt, das die betrachteten Phänomene vereinfacht und in ihren einzelnen Bewegungen künstlich isoliert darstellt. Diese Systematik soll es aber erlauben, die literarischen Beispiele auf einheitlicher Basis zu vergleichen.

1. Prä- und paratextuelle Informationsvergabe

1. 1. Geschichte der Leserlenkung

Schon in der griechischen Antike diskutierte Aristoteles, wie die Katharsis ("Reinigung") durch Eleos ("Rührung") und Phobos ("Schauern")⁵ Zuschauer des Theaters tiefgreifend beeinflussen sollte. In der römischen Antike beschäftigten sich Rhetoriker wie Quintilian⁶ mit der Wirkung von Sprache auf Zuhörer. Es wurde eine umfassende Literatur mit Anweisungen entwickelt, die unser Begriffsinstrumentarium bis heute prägen. Zitate, und damit Perspektivwechsel in der Darstellung, waren schon damals wichtige literarische Stilmittel. Ebenso war man sich der semantischen Probleme von Übersetzungen bewusst. Auch verschiedene Medien wurden, z. B. als Ekphrasis, verknüpft. Die Bedeutung der Wirkung auf den Zuschauer des Theaters wurde dann aber im Mittelalter unter christlichem Einfluss bis zum Klassizismus reduziert. Mit der Aufklärung kamen erstmals wieder neue Konzepte dieser Wirkung, wie Lessings, Goethes und Schillers Arbeiten über die Ästhetik⁷, hinzu. In der Romantik und postromantischen Moderne, internalisiert als *imagination* und *stream of consciousness*, wurde den Zuschauern und Lesern dann wieder besondere Aufmerksamkeit gewidmet. In der Postmoderne wurde die Wirkung auf Zuschauer als

⁵ Vergleiche: Aristoteles:19,162,163. Für unseren Zusammenhang wollen wir den Zuschauer mit dem Leser gleichsetzen.

⁶ Vergleiche: Quintilian (1995)

⁷ Vergleiche z. B.: Lessing, G. E. 1987. *Laokoon*. Stuttgart: Reclam oder Sörensen, Bengt Algot. 1972. *Allegorie und Symbol*. Frankfurt: Athenäum.

"verfremdet" wie bei Brecht, reduktiv stilisiert wie bei Beckett, entleert als Nur-Maske wie bei Baudrillard, aber ab den 1960ern auch gesteigert, wie Linda Hutcheon (2002 (1989)) beschreibt, gesehen.

Die in der Romantik aufkeimende Literaturwissenschaft fand bis zur Moderne zumeist in der ausführlichen, sorgfältig dokumentierten Korrespondenz zwischen Freunden, Rezensenten, Konkurrenten oder Verwandten der Autoren⁸ statt. Reaktionen von Lesern waren entsprechend dem damaligen Kunstverständnis allenfalls ästhetischer Natur, wenngleich sie für den Erfolg von Autoren zunehmend wichtiger wurden. Erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts hatten verschiedene literaturwissenschaftliche Ansätze, nicht zuletzt die von Henry James und Virginia Woolf, begonnen, den Lese- und Rezeptionsprozess und das Verhältnis: Autor/Text/Leser zu beschreiben. Sigmund Freuds Arbeiten über die Psychoanalyse, die zahlreiche literarische Beispiele verarbeiten, gaben dann um die Jahrhundertwende der Literaturwissenschaft neue Impulse, den Leser als Leser seiner eigenen Vorstellungen zu betrachten. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts folgte eine ganze Reihe von Theorien. *New Criticism*, *reader response theory* und Rezeptionsästhetik führten schließlich zu einem erweiterten Verständnis der Wirkungen von Intertextualität und Performativität bis hin zum Übergang von Performativität zu Theatralität beim Leser.

Die in die Texte eingeschriebenen Trope, Zitate, Diskurse und zunehmend auch deren Leerstellen⁹ öffneten nun Raum für Abweichungen, Horizonte und Differenzen, die von Autoren für den Leser wahrnehmbar und erfahrbar gemacht wurden, ihn affizieren und ganz neuen Rezeptionsprozesse in Gang setzen konnten. Unzuverlässigkeit, Wechselphänomene, Verwischen, Auflösung von Binaritäten wie Kunst/Natur, Körper/Geist oder auch Realität/Fiktion wurden als Chancen für neue Modelle in der postmodernen hochkomplexen Welt zunehmend thematisiert¹⁰. Verselbständigung und Verschwinden ursprünglicher Bezüge führte nun nicht nur zu Allegorien im textuellen Raum, sondern auch in der Umkehrung der Allegorisierung der Dinge, Zusammenhänge und Texte zu einer performativen Neuschaffung von Identitäten.

⁸ Man denke z. B. an Goethe, Kleist, Tieck, Hoffmann, Balzac.

⁹ Wolfgang Iser (1994 (1976):284) definiert sie so: "Leerstellen [...] bezeichnen [...] die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers. Statt einer Komplettierungsnotwendigkeit zeigen sie eine Kombinationsnotwendigkeit an."

¹⁰ Vergleiche: Linda Hutcheon (1988).

Historisch gesehen hat also eine Verschiebung der Lenkungsstrategien von stark performativ ausgerichteter Lenkung in der Antike zu einer textbetonten, zwar noch auf wenige Leser gerichtete, im Mittelalter zu einer internalisierten Lenkung vieler Leser im 19. Jahrhundert hin zu einer zunehmend multimedial orientierten Lenkung des 20. Jahrhunderts und zur multimedial performativen der Postmoderne stattgefunden. So wurde weniger die Repräsentation von Brüchen und Sprüngen in Inhalten, als vielmehr ihre Wahrnehmung durch den Leser für Lenkungsprozesse relevant¹¹. Hören, Sehen, Riechen, Fühlen, erfahrbar Machen, Imaginieren und selbst Tun wurden als Teil der Lesererfahrung betrachtet. Es entstand aus dem textlesenden ein neu schaffender, kreativer Leser¹². Dementsprechend entstanden auch neue theoretische Konzepte, wie das der Performativität oder das des "unzuverlässigen" Erzählers. Mit diesen Konzepten wurden dann Texte unter besonderen Blickwinkeln, wie *gender* (männlich, weiblich, *queer*), *race* oder *class*, betrachtet und ihr Einfluss auf das Weltwissen und historische und soziale Kontexte des Lesers und seine Konventionen, Normen und Präsuppositionen untersucht. Damit rückten auch semiotische Prozesse des Transfers von Inhalten ins Blickfeld. Heute erforscht die kognitive Narratologie, oder auch Psychonarratologie, und die Empirische Literatur Theorie (ELT)¹³ die Wirkungen kognitiver und emotionaler Potentiale auf den Leser.

1. 2. Gesellschaftliche Einflüsse auf Autor und Leser

Der Einfluss der Gesellschaft auf den Autor ist im Text fixiert und nach dem Ausdruck des Textes beendet. Der Leser hingegen reagiert jeweils im Kontext seiner individuellen gesellschaftlichen Situation seiner Zeit. Seine Reaktionen sind deshalb zwar unendlich vielfältig und fluide, gründen sich aber im kulturellen Gedächtnis¹⁴ seiner jeweiligen Umgebung und jeweiligen Zeit. Ökonomische Veränderungen führen zu literatur-, kultur- und medien-wissenschaftlichen Veränderungen in Gesellschaften und beeinflussen das Marketing von Verlagen, das Schreibverhalten von Autoren und Kritikern und das allgemeine Rezeptionsverhalten ihrer Leser. Ohne Anspruch auf

¹¹ Allerdings gab es durchaus auch frühe Vorbilder, z. B.: Miguel de Cervantes' (1547 – 1616) *Don Quixote* (1605 und 1615) und William Shakespeares (1564-1616) *Hamlet* (1601) oder seine Sonette und später Laurence Sternes (1713–1768) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1769) und J. W. Goethes (1749-1832) *Die Leiden des Jungen Werther* (1774).

¹² Siehe auch: Roland Barthes (2000 (1968):193).

¹³ Den gegenwärtigen Stand dieser Forschung beschreiben z. B. Marisa Bortolussi und Peter Dixon (2003).

¹⁴ Vergleiche: Arbeiten von Jan und Aleida Assmann 1988-2006.

Vollständigkeit wollen wir zunächst ganz kurz einige gesellschaftliche Aspekte, auf deren Hintergrund sich unsere drei Texte bewegen, aufrufen.

Am beginnenden 20. Jahrhundert, der Zeit der Veröffentlichung von *The Turn of the Screw*, hatte die allgemeine Alphabetisierung im 18. und 19. Jahrhundert in Europa¹⁵ zu einer Leserevolution mit der Entwicklung eines Massenmarktes für Zeitungen, Zeitschriften, Journale und Bücher geführt. Mit dem Bank Holidays Act (1871) war in England das Recht auf Urlaub, der nicht nur zusätzliche Zeit zum Lesen, sondern auch Zeit zum Reisen erlaubte, verbrieft worden. So hatte sich in England aus der "Grand Tour" der Adligen des 17. Jahrhunderts im 18. Jahrhundert ein Gesundheitstourismus entwickelt, der sich zu einem allgemeinen Tourismus ausweitete¹⁶. Wer nicht reisen konnte, las fiktionale Texte über fremde Länder und Gesellschaften. So entstanden neue Textgenres, wie die Novelle, der Roman, die Abenteuer-, Geister- und Detektivgeschichten und ihre leicht in Zeitungen und Journalen zugängliche Form der Fortsetzungsgeschichte¹⁷, die dieses Interesse bedienten. Die Naturwissenschaften und Technik hatten weitere Kommunikationsmedien, wie das Telefon¹⁸ und die Fotografie¹⁹ entwickelt, die im populären Spiritismus²⁰ aber auch sogleich mit dem Fantastischen verknüpft wurden. Diesem Interesse am Fremden und Imaginären verdanken auch Sigmund Freuds Veröffentlichungen, wie seine *Traumdeutung* (1899), ihren Erfolg.

Samuel Becketts Zeit, zur Mitte des 20. Jahrhunderts, war durch den nach dem Trauma des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts entstandenen tiefen Zweifel an und durch den Widerstand gegen tradierte Strukturen gekennzeichnet, die zur 68er Bewegung und zur Suche nach neuen Formen, Theorien und Inhalten des Lebens führten. Am Übergang ins 21. Jahrhundert stehen wir nun nach der Einsicht des vielfachen Scheiterns der Reformbewegungen vor dem multiplen und paradoxen Nebeneinander von Retro- und Neo-Kulturen²¹ der Postmoderne.

¹⁵ Einführung der allgemeinen Schulpflicht in Preußen ab 1717, in Frankreich ab 1833 (Loi Guizot), in England ab 1870 (Education Act).

¹⁶ Das erste Reisebüro (Cox & Kings) wurde 1758 in England gegründet, 1825 die Stockton and Darlington Railway eröffnet und 1841 von Thomas Cook die erste Pauschalreise angeboten.

¹⁷ Dickens, Charles. 1987. Stone, Harry (Herausgeber). *Dickens' Working Notes for His Novels*. Chicago: University of Chicago Press.

¹⁸ Patente von Bell 1876.

¹⁹ Ab 1826 von Joseph Nicéphore Niépce entwickelt. 1835 erfand der Engländer William Fox Talbot das Negativ-Positiv-Verfahren.

²⁰ Vergleiche: Hagen, Wolfgang. 2001. *Radio Schreber: Der 'Moderne Spiritismus' und die Sprache der Medien*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. 57-85.

²¹ Vergleiche: Linda Hutcheon (1988:X). und Linda Hutcheon (2002:2).

1. 3. Einflüsse des Autors auf das Umfeld des Lesers

Jeder Leser befindet sich in seiner Zeit in seinem singulären, individuellen Kraftfeld des Autors. Der Autor wirkt allerdings direkt nur solange er lebt. Danach kann er nur vermittelt über den Text, über andere Leser, nämlich seine Rezensenten und Kritiker in der Sekundärliteratur eine indirekte Wirkung auf den Leser hin entfalten. Alle drei Autoren waren zu ihrer Zeit und sind heute einem gewissen Lesepublikum bekannt. Alle drei hatten bzw. haben ihre Haupteinkommensquelle in ihren Werken und bedurften und bedürfen deshalb des Marketings ihrer Werke und damit gewisser Lenkungsmaßnahmen gegenüber Lesern zur Steigerung ihrer Auflagen. Sie machen deshalb in Form von Texten, Theaterstücken oder Filmen Angebote an den Markt und damit an mögliche Leser. Die Aufmachung der gedruckten Texte, Kritiken, die Werbung der Verlage, Preisverleihungen, Lesungen, Interviews und andere PR-Veranstaltungen in öffentlichen Medien, theoretische Abhandlungen der Autoren und Aufsätze über die Texte in literaturwissenschaftlichen Fachzeitschriften und Monographien und die sonstigen sozialen Kontexte der Autoren vermittelten und vermitteln Vorwissen über Autoren und ihre Texte an Leser. Henry James und Samuel Beckett waren beide zur Zeit der Veröffentlichung ihrer Texte sehr renommierte Autoren. John Banville ist schon lange ein geachteter Buchrezensent²² und hat schon früh in Fachzeitschriften und anderen Medien veröffentlichte Interviews²³ zu seiner Arbeit gegeben. Es gibt darüber hinaus Adaptionen der Werke oder eigenständige Werke für Medien, wie Theater, Rundfunk und Film. Während Henry Jamesens Adaptionen posthum von Dritten produziert wurden, hat Samuel Beckett in seinem Spätwerk vergleichsweise häufig selbst mit nicht-textuellen Medien gearbeitet. John Banvilles Texte wurden dagegen bisher nicht adaptiert. Zusammen mit ihren möglicherweise auch schon an anderen Werken der Autoren entwickelten und ihren allgemein auf das Lesen von Texten in diesen Lesern vorhandenen Präsuppositionen entstehen mit jeder derartigen Äußerung neue Präsuppositionen, die den Leserprozess des aktuellen Text beeinflussen.

Die Autoren müssen zwar Annahmen über die Wirkung ihrer Texte machen, sie tun es aber, wie im Marketing, auf dem Hintergrund ihrer Erfahrungen mit dem Erfolg ihrer

²² Vergleiche: Ingo Berensmeyer (1999:258-276) und *Irish University Review*. 11:87-95 und 36:216-237.

²³ Vergleiche: Rüdiger Imhof (1981:5-12) und Derek Hand (2006:200-215).

Werke oder aufgrund ihrer privaten, verschiedenartigen bewussten und unbewussten Intentionen und Begründungen für ihr Schreiben. Henry James (1888 (1948):22) begründet den Anspruch eines fiktionalen Textes, wie des Romans, zu seiner Zeit noch eher, sich als Autor zurückhaltend, philosophisch: "The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life." Er rät jedem Autor: "[...] try and catch the colour of life itself." Dieter Wellershoff (1991) knüpft an Henry James an, gibt aber seine literarische Intention klar zu erkennen:

In der nie abreißen Diskussion, was Literatur denn eigentlich sei und wozu sie nun diene, habe ich sie als eine Bühne für ein imaginäres Probehandeln dargestellt, auf der wir, befreit von den unmittelbaren Risiken und Konformitätszwängen des praktischen Handelns, alle unsere latenten und verborgenen Möglichkeiten entfalten und bis zu ihren extremsten Konsequenzen durchspielen könne, um so, über die Blindheiten und Grenzen unserer Alltagserfahrung hinaus, ein vielfältigeres und tieferes Bild des Lebens zu gewinnen. (Dieter Wellershoff 1991:36)

Er fügt hinzu:

Ich konnte meinen fiktionalen Doubles, Alter Egos und Schatten-Ichs die ganze Erfahrungslast der gefürchteten Katastrophen aufbürden, denen ich selbst bisher entgangen bin. [...] An den fiktionalen Figuren wird demonstrativ vollzogen, was wir selbst fürchten und bannen möchten. Sie sind die stellvertretenden Sündenböcke, denen wir alle Lasten und alle Schuld des Daseins aufbürden, damit sie, wie bei einem rituellen Tanz, uns unser Leben und seine Gefährdungen vor Augen führen, um am Ende vom Autor als dem regieführenden Zeremonienmeister begnadigt oder getötet zu werden. (Dieter Wellershoff 1991:38)

Seinem Leser verordnet er eine "mimetische Kur":

Dann kann der Leser das Buch schließen und befreit erkennen, dass er nicht gestorben ist, sondern eine fremde Figur, in der er sich überbietend dargestellt sah und mit der er vorübergehend durch mimetische Einfühlung verschmolzen ist, um dann immer deutlicher die Unterschiede zu erkennen, die es ihm erlauben weiterzuleben. Diese Unterscheidung ist das Ende der mimetischen Kur. (Dieter Wellershoff 1991:38,39).

Wir wollen nun zunächst dieses vom Autor in den Text hineingetragene "Probehandeln" betrachten. Der "regieführende Zeremonienmeister": Autor projiziert in dieser Bewegung von Außen nach Innen seine Visionen, Erfahrungen und Gedanken in seine kreativen Entwürfe und dann in den endgültigen Text hinein. Außerdem gibt der Autor in dieser Bewegung Leseanweisungen im Text oder in einem Vorwort, spricht den Leser performativ direkt an oder erläutert seine Intentionen in Fußnoten oder in Anhängen.

1. 3. 1. Henry James

David Gervais (2004:315) verfolgt Henry Jamesens spätes Werk, aus dem unser Text stammt, zurück zu Balzac. Er nennt Balzac Jamesens *Master-Narrator* und konstatiert: "Balzac was both an indispensable inspiration to James and a hurdle that he needed to

over-leap." Auf diesem Hintergrund sind die ersten Spuren des Textes, die Prätexte, und Henry Jamesens eigene Kommentare zu *The Turn of the Screw* zu lesen. Sie finden sich in Tagebucheintragungen, Briefen und im paratextuellen Vorwort zur New York Ausgabe von 1908.

Über sechs Jahre vor Veröffentlichung von *The Turn of the Screw*, am 16. März 1892 (NE:111), heißt es in einer Tagebuchnotiz: "Idea of a servant [...] reading of letters, diaries, peeping, spying etc.; turning out utterly innocent and incapable of these things – and turning the tables of scorn on the master or mistress [...]." Schon hier tauchen Schlüsselworte des späteren Textes auf: *reading, letter, innocent, turn, master*. Ein Eintrag vom 12. Januar 1895 (NE:112, Hervorhebungen Henry James) beschreibt eine Geistergeschichte, die der Erzbischof von Canterbury, E. W. Benson, Henry James erzählt hat:

The servants *die* (the story vague about the way of it) and their apparitions, figures, returning to haunt the house *and* children [...]. It is all obscure and imperfect, the picture, the story but there is a suggestion of strangely gruesome effect in it. The story to be told – tolerably obviously – by an outside spectator, observer.

Hier wird das Thema der Geschichte des früheren Eintrags, aber nun schon mit ersten Gedanken zur Ausführung, wie Stimmung und Erzählperspektive, versehen, wiederholt: *vague, obscure, imperfect, picture*²⁴, *strangely gruesome, tolerably, to be told by an outside spectator, observer*. Ebenso werden das Genre: Geistergeschichte und ein intertextueller Zusammenhang zur Erzählung des Erzbischofs und Performativität eines *outside spectator* oder *observer* angesprochen.

Im Oktober 1898, in einem Antwortbrief an den Arzt Louis Waldstein (NE:115), einem frühen amerikanischen Psychoanalytiker und Kollegen von Henry Jamesens Bruder William, der *The Turn of the Screw* interessiert kommentiert hat, ist wiederum vom Autor als *painter*, von "the presentation of things so fantastic as in that wanton little Tale [sic!]" und von *my bogey-tale* als weitere Hinweise auf das Genre die Rede. Eine zweite Bemerkung: "But ah, the exposure indeed, the helpless plasticity of childhood that isn't dear or sacred to *somebody*!" (Hervorhebung Henry James) zielt, deutlich herausgehoben durch den Ausruf: *but ah* und durch die Hervorhebung mit *indeed*,

²⁴ Vergleiche: Ausführungen von Henry James: "[...] the analogy between the art of the painter and the art of the novelist is [...] complete. Their inspiration is the same, their process (allowing for the different quality of the vehicle) is the same, their success is the same. They may learn from each other, they may explain and sustain each other." (Henry James (1948 (1888):5).

schließlich auf die intendierte Wirkung der Geschichte: Ausstellung von Verführung. In einem Brief an H. G. Wells vom 9. Dezember 1898 wird die Geschichte als *pot-boiler* und wiederum im Zusammenhang mit psychischen Zuständen als *jeu d'esprit* bezeichnet.

Im Vorwort zu New York Edition von 1908 (NE:123-129), fasst Henry James dann noch einmal seine Intentionen in der Rückschau zusammen. Er wiederholt ein Motiv aus *The Art of Fiction* (1888): "[...] amid our lament for a beautiful lost form²⁵, our distinguished host [gemeint ist die Figur Douglas] expressed the wish that he might but have recovered for us the scantest of fragments of this form at its best." (NE:123). Er nennt seine Geschichte "this perfectly independent and irresponsible little fiction" und später "this little firm fantasy" (NE:126) und Douglas' Geschichte "this shadow of a shadow" (NE:124). Dann heißt es:

[When] I was asked by the promoters of a periodical dealing in the time-honoured Christmas-tide toy, I bethought myself at once of the vividest little note for sinister romance that I had ever jotted down. [...] The thing had for me the immense merit of allowing the imagination absolute freedom of hand, of inviting it to act on a perfectly clear field, with no 'outside' control involved, no pattern of the usual or the true or the terrible 'pleasant' (save always of course the high pleasantry of one's very form) to consort with. [...] I find here a perfect example of an exercise of the imagination unassisted, unassociated – playing the game, making the score [...].

Er führt darauf weitere Charakterisierungen der Geschichte (NE:125, Hervorhebung Henry James) an:

[...] a fairy tale, pure and simple [...] with the compactness of anecdote [...] witness at hazard almost any one of the Arabian Nights. [...] I need scarcely add [...] that it is a piece of ingenuity pure and simple, of cold artistic calculation, an *amusette* to catch those not easily caught [...], the jaded, the disillusioned, the fastidious.

Es geht also um eine kleine Form der Erzählung (*little fiction, anecdote*) mit spielerischen (*playing the game, amusette*), romantischen (*vividest little note for sinister romance, Arabian Nights*) und imaginären (*exercise of the imagination unassisted, unassociated*) Elementen, die die sich frei entfaltende Fantasie des übersättigten und anspruchsvollen Lesers (*catch those not easily caught, the jaded [...], the fastidious*) ansprechen soll. Ihr Effekt ist intendiert und kalkuliert (*cold artistic calculation*) und von Henry Jamesens Herausgeber erbeten (*asked by the promoters of a periodical dealing in the time-honoured Christmas-tide toy*). Im weiteren Fortgang der Notiz

²⁵ Vergleiche: Henry James (1948 (1888):4): "The old superstition about fiction being 'wicked' has doubtless died out in England; but the spirit of it lingers in a certain oblique regard directed toward any story which does not more or less admit that it is only a joke."

beschreibt er neben den oben erwähnten Elementen auch ihre von ihm intendierte Performativität (*action*):

To knead the subject of my young friend's, the supposititious narrator's mystification thick, and yet strain the expression of it so clear and fine that beauty would result [...]. [127] Wonderful and interesting therefore at a given moment, they are in conceivable Figures in an *action* – and "The Turn of the Screw" was an action, desperately, or it was nothing. [...] I cast my lot with pure romance, the appearances conforming to the true type being so little romantic. (NE:126,127, Hervorhebung von Henry James).

Abschließend streicht er noch einmal selbstreflexiv seine Absichten im Umgang mit dem Leser heraus:

Only make the reader's general vision of evil intense enough, I said to myself – and that already is a charming job – and his own experience, his own imagination, his own sympathy (with the children) and horror (of their false friends) will supply him quite sufficiently with all the particulars. Make him think the evil, make him think it for himself, and you are released from weak specifications. (NE:128).

Diese Zitate deuten aber nicht nur auf Charakteristiken der Geschichte, ihr Genre und auf Henry Jamesens Intentionen, sondern lassen auch einige Aspekte des Hintergrundes, auf dem Henry James in den späten 1890er Jahren schrieb, aufleuchten: die sich mit Louis Waldstein, William James u. a. anbahnende Psychoanalyse, seine psychisch kranke Schwester Alice James²⁶, der in Gesellschaften praktizierte Spiritismus, die Imaginationen des *Dark Romanticism*, z. B. eines E. A. Poe²⁷, die Ansprüche des nach immer neuen Reizen hungernden zeitgenössischen Lesepublikums und seine Rolle als erfolgsabhängiger Produzent in einem Literatur-Markt. Dieser Marketingaspekt spiegelt sich auch in der zunächst zurückhaltenden Bewertung der Geschichte durch Henry James vor und kurz nach der Veröffentlichung und seiner vom dann nach der Veröffentlichung sichtbaren Erfolg der Geschichte getragenen, eher jovialen Haltung im Vorwort zur New York Ausgabe.

Später haben auch Oscar Cargill (1963) (NE:138) und Paul B. Armstrong (1987-1988) (NE:252) die Genealogie der Geschichte zu Alice Jamesens psychischer Erkrankung verfolgt. Paul Armstrong findet Parallelen zu Freuds Untersuchungen zur Hysterie und konstatiert folglich über den Erzbischof von Canterbury, E. W. Benson, als seine Quelle: "[...] he [Henry James] might have been lying." (NE:254). Andere Autoren (NE:149-255) vermitteln weitere Vorschläge zur Genealogie der Geschichte. Karen Halttunen (1988) kontextualisiert den Text in seiner Zeit, bemerkt aber auch eine

²⁶ Die Protagonistin von *The Turn of the Screw* ist ebenso weiblich. Der "Master" wohnt in Londons Harley Street, in der auch heute noch die angesehensten Mediziner Englands praktizieren.

²⁷ Vergleiche auch E. A. Poes ähnlich angelegte Erzählung *The Narrative of Arthur Gordon Pym*.

versteckte Intention des Autors im Hinblick auf sein Verhältnis zu seinem Bruder William James im Text:

The literature of the fantastic, in its purest form, had a relatively brief lifespan; its characteristic hesitation between supernatural and natural interpretations was an historical phenomenon that spanned the period from the late eighteenth to the late nineteenth century, when psychoanalysis took over its major themes. [...] The foremost American psychologist of his day, William James was a pioneer of psychical research, the scientific investigation into such phenomena as trances, clairvoyance, and the telepathic communication, including messages allegedly from the dead. (Karen Halttunen 1988:437)

Sie schließt mit der Bemerkung:

In *The Turn of the Screw*, Henry ventured on to William's domain, capturing in precise literary form an ambiguity which the scientist despaired of explaining. [...] Henry James called *The Turn of the Screw* 'a piece of ingenuity pure and simple, of cold artistic calculation, an *amulette* to catch those not easily caught.'²⁸ Perhaps the reader he most wanted to catch was William James. (Karen Halttunen 1988:487)

Selbstverständlich sind alle Äußerungen Henry Jamesens *cum grano salis* zu lesen. Für unseren Zusammenhang ist es jedoch wichtig, dass sie überhaupt und so vielfältig, gemacht wurden und Intentionen des Autors offenlegen.

1. 3. 2. Samuel Beckett

Film steht im Kontext anderer kurzer Theaterstücke und Hörspiele, die um Themen wie Geburt und Tod, Becketts Verhältnis zu seiner Mutter und Identitätsbildung kreisen²⁹. Katherine Waugh und Fergus Daly (1995) zitieren Garin Dowd³⁰, der Becketts Vorgehensweise, verschiedene Themen in verschiedenen Medien durchzuarbeiten, beschreibt und auch *Film* anspricht:

In Beckett projects are usually subject of an unflinching errancy: a project is painstakingly pursued until such point as the subject, although 'going on' (as at the close of *The Unnameable*) finds all teleology linking it to its object (the project) broken down. Such fugate projects are those of waiting in *Godot*, fabulation in *Company*, remembrance [and recording] in *Krapp's Last Tape*, inventory in *Malone Dies*, work in *Watts*, and death in *The Lost Ones*. "O's flight from perception which breaks down in the face of the inevitability of self-perception extends this series.

Eric P. Levy (2001:626) vergleicht dann eine Reihe von Werken Becketts auf den Spuren der Mimesis und Becketts Verständnis von *seeing nothing*. Er fasst zusammen:

[...] Beckettian mimesis represents different modes of seeing nothing: (a) seeing nothing outside: the void; (b) seeing nothing inside: the sense of deprivation, regret, and sorrow; (c) identifying as the 'sightless' reflection in the mirror; (d) not seeing individual identity but instead assuming a universal one; (e) not seeing past identity but endlessly seeking a future one; (f) not seeing

²⁸ Vergleiche: NE:125.

²⁹ S. E. Gontarski (1998) beschreibt diese für Beckett offenbar problematische Phase im Detail.

³⁰ In Vorbereitung.

temporal continuity; (g) problematizing the distinctions between (i) loss and retention, (ii) plethora and paucity, (iii) continuation and closure.

In *Film* setzt sich Beckett mit dem Modus (d) auseinander, aber nicht im Sinne einer Universalisierung von Identität, sondern im Sinne ihrer Reduktion auf das von O zunächst nicht "gesehene", nur gefühlte Sehen durch E, dem O versucht, nicht nur durch seine Flucht in das Zimmer und Vernichtung seiner Vergangenheit in Form von Fotos, sondern auch durch das Schließen seiner Augen und indem er sich, ganz nach Kinderglaube, im Schaukelstuhl "klein macht", zu entkommen. Beckett gibt aber in *Film* von vornherein vor, dass diese Flucht vergeblich bleiben soll und dass damit bis zum Tod immer ein Rest Identität bestehen bleibt.

Über diese allgemeinen, von Außen an den Text herangetragenen Zusammenhänge hinaus, gibt es aber nach unserer Recherche keine spezifischen paratextuellen Äußerungen oder Prätexte des Autors zum Text *Film*. Es gibt nur eine anonyme Vorbemerkung in der vorliegenden Ausgabe. Sie nennt den Text *original project* und *script* (SB:162) und verweist auf die Daten und Umstände der Herstellung und auf Unterschiede zwischen Text- und Filmversion und gibt rudimentäre Hinweise auf Intentionen des Autors: "Written in English in April 1963." - "Commissioned for the Evergreen Theater, New York." - "No attempt has been made to bring it into line with the finished work." - "[The Film is] a simplified version in which only the indispensable couple is retained." (SB:162).

Sie verweist immerhin aber darauf, dass Beckett nach langer Abstinenz diesen Text nicht in Französisch, sondern wieder in English verfasst hat. Der Text situiert sich deshalb offenbar als ein weiterer Baustein in Becketts Wende von romanhaften Prosatexten und großen Theaterstücken, die zuerst auf Französisch entstanden und dann von ihm oder unter seiner Anleitung ins Englische und andere Sprachen übersetzt wurden, zur kleineren Form für andere Medien, wie Rundfunk und nun Film, die in Englisch verfasst wurden und in der vorliegenden Ausgabe: *Collected Shorter Plays* zusammengefasst sind. Zudem ist zu bemerken, dass es sich um eine Auftragsarbeit, also ein kommerzielles Projekt, handelt, die im Übrigen auch 1965 beim Filmfestival in Venedig ausgezeichnet wurde³¹. Beckett hat drittens den Text nach Erstellung der Filmfassung nicht korrigiert, sondern sich anderen Projekten zugewandt, was als ein

³¹ Vergleiche: NN. "Obituary: Buster Keaton, 70, Dies on Coast; Poker-Faced Comedian of Films." *The Associated Press*. 2. Februar 1966.

weiterer Hinweis auf die Baustein-Funktion von *Film* in der Entwicklung von Becketts Werk gelten kann. Schließlich erfahren wir, dass offensichtlich das zeitunglesende Paar in der Straßenszene gegenüber anderen Figuren der Szene "unverzichtbar", also entscheidend für das Verständnis des Projekts war, womöglich weil damit nämlich der Medienübergang vom Text (Zeitung) zum Film (durch die Linsen der Brillen schauen) antizipiert und thematisiert wird.

1. 3. 3. John Banville

John Banvilles rezenter Text gibt zu mancherlei Suche nach Spuren von werkimmanenten Zusammenhängen Anlass. Patrick McGrath (1997) beschreibt in seiner Rezension zum Zeitpunkt des Erscheinens des Textes John Banvilles Vorliebe für Verbindungen innerhalb seines Werkes, Anagramme und *unreliable narration* und stellt ihn in eine Reihe mit Samuel Beckett, Flann O'Brien und Evelyn Waugh:

Freddie Maskell was not named carelessly: this is an author who is never careless with names. The plot of *Athena* involves a number of paintings, almost all of them fakes, by equally fake artists with names like Jean Vaublin, Johann Livels, Giovanni Belli and L. E. van Ohlbijn - all anagrams, more or less, of "John Banville." The point is that we come to Mr. Banville's work with the expectation of encountering mirrored surfaces, of nothing and nobody being what they seem, with all attempts to depict the real clearly doomed to failure -- ideal conditions for a spy story with an unreliable narrator at the controls.

Intellectually playful though they are, Mr. Banville's books never display the aridity of much self-reflective fiction. Infected, rather, with the antic spirit of Samuel Beckett and Flann O'Brien, they teem with life and humor, with vivid characters thrust into bewildering and sometimes absurd situations -- a tendency that's only somewhat subdued here, where the dominant register is a sort of confessional realism. [...] What follows [are] his reminiscences of a life spent largely among the sort of people one meets in the novels of Evelyn Waugh."

Die Verleihung des Man-Booker Preises 2006 an John Banville für *The Sea* (2005) hat auch einige Presseaktivitäten für *The Untouchable*, ausgelöst, wie die folgenden Beispiele zeigen. John Mullan (2006a) gibt da zunächst Hinweise auf die Zusammenhänge innerhalb von John Banvilles vorausgehenden Werken:

Art lovers often feature in John Banville's novels. The protagonist and narrator of his most recent, the Man-Booker-winning *The Sea*, is an art historian. His earlier novel *The Book of Evidence* (1989) was narrated by an art thief, who later cropped up as a student of painting in *Ghosts* (1993). *Athena* (1995) is about a man hired to authenticate a group of paintings. Banville's characters are experts in artificial perfection.

Im Gespräch mit John Mullan (2006c) macht John Banville selbst einige Anmerkungen zur Entstehung des Textes und seiner beiden Hauptfiguren:

It was in the late 1980s when I watched one evening a television documentary on the painter Poussin and the great Poussin scholar Anthony Blunt. [...] In 1994, after a long period of fermentation, I began to write *The Untouchable*. [...] I had decided to make my Blunt-figure,

whom I called Victor Maskell, into a transplanted Irishman in the tradition of Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Brendan Bracken - at least, I thought, I could get the accent right. I knew that the poet Louis MacNeice had been a boyhood friend of Blunt's, and wondered if I might dare to give Maskell the adulthood of Blunt and the childhood of MacNeice. [...] I took down from the shelves an anthology of MacNeice's poetry, edited by Michael Longley. When I opened the book I discovered the first poem in it to be a short piece entitled "Poussin". It was one of those moments, rare indeed, when the writer seems to feel the sudden presence of the angel at his back.

In einem öffentlichen Gespräch mit John Mullan und Lesern gibt John Banville weitere Hinweise auf sein Schreiben. John Mullan (2006d) berichtet:

Banville agreed that writing his *roman-à-clef* about the high-minded knight of the realm who had worked for the communists had left him wanting to know more. He felt, he said, "a sense of unfulfilled responsibility" towards the real man. *The Untouchable* features a biographer of the spy, Miss Vandeleur, to whom the narrator sometimes addresses his opaque confessions. Banville told us that he knew Miranda Carter was writing her admired biography of Blunt even as he was completing his novel. [...] Banville distinguished between novels about social reality - what Henry James called "loose baggy monsters" - and those that aspire to be "art", "poetic novels" where "the form is infinitely more important than the content".

Diese Anmerkungen vermitteln nicht nur einen Eindruck von Banvilles Vorgehen beim Schreiben, sondern sind auch dazu angetan, Lesern, wie denen von *The Guardian*, die Lektüre des Textes nahe zu legen. Joseph McMinn (2006) sieht Banvilles *metaphoric imagination* als Ursprung einer, wie er meint, vielen Autoren eigenen *pathetic fallacy*³²:

One of the most distinctive metaphorical conceits within Banville's fiction is that quizzical, troubled, and fascinated sense of the outer world having a life and character independent of the inner world of the narrator. [...] For the narrators, everything outside them is animated, bewilderingly and beautifully alive and vital, all the while mocking the individual's effort to match this seeming intensity of being. This 'pathetic fallacy' is fundamental to the metaphoric imagination in Banville's fiction. [*Athena* and *The Untouchable*]. (Joseph McMinn 2006:134).

Diese Imagination verfolgt auch er in die Romantik zurück: "If there is a strong element of Romanticism in Banville's fiction, then it lies in this context of a struggle between the heart and the mind, the body and soul [...]." (Joseph McMinn 2006:135).

Wie bei Samuel Beckett gibt es von John Banville fast keine Spuren expliziter paratextueller Intertextualität. Nur die *Acknowledgements* am Ende des Textes (JB:406), präsentieren den Autor direkt: "Very many books have been written on the subject [...]; the majority of these I have not read. However, the following three have been of great help to me: [...] I should also mention: [...]." Der formulierte Gegensatz: *Very many books written/majority not read* und der Gegensatz von Zwang: *I should also mention* und der großen Geste, die noch durch die Schlichtheit der Formulierung gesteigert wird, mit der Banville sich ihm unterwirft, und die euphemistische Übertreibung in *of great help* vermitteln dieselbe Ironie, die sich im Text als ein Stilmittel seines Schreibens

³² Vergleiche auch: "I have always been prone to the pathetic fallacy." (JB:103).

erweist. Er zitiert sich hier also quasi selbst, aber zugleich auch die Präsentationsform: Paratextualität als solche, mit ihrer Form von Anmerkungen oder Bibliographien. Dieser Eindruck der ironischen Distanzierung wird noch verstärkt, wenn man die angegebenen Titel mit dem Text vergleicht: Gerade die als nachrangig eingeführten Titel, wie die Biographie von Louis MacNeice oder *Poussin* von Anthony Blunt sind, ganz wesentliche Quellen für *The Untouchable*³³. Die diskursive Form der Gegenüberstellungen und Übertreibung: *very many books/I have not read* und *very many/the following three* unterstreicht die nach Linda Hutcheon (2002 (1989)) für Metafiktion so typische diskursive Funktion von Paratextualität. Gleichzeitig ironisiert die geringe Anzahl der genannten Titel und ihre unübliche Reihenfolge: statt nach Autoren, nach Titeln diese Funktion.

Andere intertextuelle Selbstzitate erhellen sich aus John Banvilles Werk und aus seinen Interviews: Er versteht sein Werk als schriftstellerischen Entwicklungsprozess³⁴, der Themen, Figuren, Kontexte oder literaturwissenschaftliche, politische oder kulturwissenschaftliche Theorien in Sequenzen von Romanen abarbeitet oder sie auch für Folgeromane in vorhergehenden projiziert³⁵. Über Namen von Figuren, Schauplätzen und über behandelten Themen verweist er intertextuell auf zukünftige Werke³⁶, wie *Eclipse* (2000), *Shroud* (2002) und *The Sea* (2005). Sein Schreiben weist von Roman zu Roman auch auf eine äußere Performativität insofern hin, als die einzelnen Romane Figuren und Szenen aus anderen Romanen, oft verbunden über ihre sprechenden Namen, wiederholen, weiterentwickeln oder variiert darstellen.

Mit diesem Verfahren der Verknüpfung innerhalb seines Werkes nimmt John Banville nicht nur Samuel Becketts erwähnte Suche nach immer neuen literarischen oder medialen Fassungen für seine Gedanken auf, sondern schafft innerhalb seines Werkes auch bewusst eine postmoderne Form des Fortsetzungsromans des 19. Jahrhunderts. Mit

³³ Vergleiche: Walshe, Eibhear (2006:109) und John Mullan (2006c).

³⁴ Vergleiche: Hedda Friberg (2006:203).

³⁵ Vergleiche die in den Beiträgen in: Hand, Derek (Herausgeber). 2006. *Irish University Review*. 36, 1. oder in: Lundén, Bo. 1999. *(Re)educating the Reader: Fictional Critiques of Poststructuralism in Banville's "Dr Copernicus", Coetzee's "Foe", and Byatt's "Possession"*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis. beschriebenen Verkettungen.

³⁶ Vergleiche Sekundärliteratur zu John Banville, z. B. Derek Hand (2006). Dieses Vorgehen ist auch ähnlich dem von Balzac in der *Comédie Humaine*.

entsprechenden Zitaten³⁷ greift er sogar bis zur *Restoration Comedy* des 17. Jahrhunderts zurück. Er knüpft dann mit weiteren Zitaten bei großen Erzählern wie Balzac, Dickens, Henry James³⁸, Beckett und Joyce an, lenkt intentional wie sie, nur noch viel subtiler, seine Leser, versichert sich damit, wie seine Vorgänger es taten, ihres sich stetig steigernden Interesses an seinem Werk und entwickelt schließlich auf diese Weise seinen persönlichen Erfolg und seinen Marktwert für seine Produkte.

2. Textuell lenkende Informationsvergabe

Autoren vermitteln ihrem Leser ihre Gedanken über ihre Arbeit nicht nur über ihre Lenkung des Umfelds ihrer Leser durch Marketing, sondern auch in der Form ihrer Produkte selbst, ihren fiktionalen Texten. Dieser Abschnitt betrachtet nun die Bewegungen des Autorenprozesses und des Leserprozesses im Text und deren innere Wechselwirkung über affektive Resonanzen. Dabei geht es in Abschnitt 2. 1. um die Strategien, einzelne Elemente und Diskurse der Sinnkonstruktion und Abgrenzung des Autors, die zur Leserlenkung beitragen, und um deren Abgleich mit den Präsuppositionen des Lesers zu Identifikationen und neuen Sinnkonstruktionen. Die Wirkungen dieser Strategien sollen dann anhand von exemplarischen Lesern betrachten werden (Abschnitt 2. 2.).

2. 1. Strategien der Leserlenkung

Intertextualität und Performativität

Wir wollen für die nähere Betrachtung von Intertextualität und Performativität in der inneren, textuell lenkenden Sphäre von einem konstruktivistischen Verständnis von Erkenntnis ausgehen³⁹ wie es Ansgar Nünning (2004:345,347) beschreibt. Danach ist

Erkenntnis [...] in erster Linie [...] Selbsterkenntnis, d. h. [...] Erleben, Erfahren und Erlernen eigener Wahrnehmungs-, Verhaltens-, Denk- und Handlungsmöglichkeiten. Die Erfahrungswelt kognitiver Systeme, ihre persönliche und soziale Wirklichkeit, ist dann als System je subjektiv viabler Kognitionen, nicht aber als Repräsentationen von Realität vorzustellen. [...] Nicht mehr das Ergebnis gilt als objektive Aussage über eine tatsächliche Wirklichkeit, vielmehr ist nur noch operationales Wissen, d. h. das Wissen um die prozessualen Zusammenhänge unserer Konstruktion, möglich.

³⁷ Vergleiche: z. B. Bezüge: "a passion for the Romantics" (JB:68), Masken der *Restoration Comedy* (JB:401), Dickens (JB:6,226), James (JB:92,96), Beckett: *The Lost Ones* (JB:15,109), *Murphy*, *Malone Dies* (JB:144), *The Unnamable* (JB:Titel,405), Joyce: *The Dead*: (JB:91).

³⁸ Vergleiche: Hedwig Schwall (2006). Sie verfolgt Banvilles Schreiben zurück bis zu E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, zu Henry Jamesens *The Turn of the Screw* und zu Sigmund Freud.

³⁹ Vergleiche: Paul Watzlawick (1997) und (2003).

Unter diesem operationalen Blickwinkel haben wir die beiden Prozesse: Autoren- und Leserprozess unterschieden. Zur ihrer Analyse wollen wir uns der Ansätze der kognitiven Narratologie bedienen, die sowohl über die Wirkungsästhetik hermeneutischer Tradition von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss, als auch über die konstruktivistische amerikanische *reader response theory* von Stanley Fish, David Bleich und Jonathan Culler und die Theorie des "unzuverlässigen" Erzählers von Ansgar Nünning hinausgehen. In unserer Diskussion wird Intertextualität und Performativität poststrukturalistisch einerseits zu metatextuellen Perspektiven radikalisiert und erweitert verwendet werden und andererseits über einen seit der Dekonstruktion erweiterten Text- bzw. über einen seit den *gender studies* erweiterten Performativitätsbegriff auch Intermedialität und Theatralität einbeziehen.

Die Dekonstruktion hat beschrieben, wie Lesen Zeichen erkennen, abgleichen und damit immer ein intertextueller Prozess ist. Uwe Wirth (2002:19,414) zitiert in diesem Zusammenhang Jacques Derrida⁴⁰: "Jedes Zeichen kann 'zitiert – in Anführungszeichen gesetzt – werden' und aufgrund seiner Zitierbarkeit 'mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen.'" Intertextualität schließt damit auch Intratextualität und, wenn wir alle medialen Darstellungsformen ebenfalls als Text verstehen, auch Intermedialität ein. Beide sind also Sonderfälle der Intertextualität. Intratextualität und Intertextualität interagieren miteinander und befruchten sich gegenseitig. Nach Linda Hutcheon (2002 (1988):130) kann Intertextualität aber auch als Interdiskursivität den Text dialogisieren und damit performative Züge annehmen oder in Performativität übergehen. Linda Hutcheon (2002 (1988):82) hat auch Sprache selbst als *performance* diskutiert. Zuordnungen sind deshalb durchaus nicht immer eindeutig, denn "[d]er Text wirkt als *persuasive Performanz* auf den Rezipienten" wie Uwe Wirth (2002:31, Hervorhebung Uwe Wirth) schreibt. Wiederholungen intertextueller Zusammenhänge verstärken diese Performativität (Uwe Wirth. 2002:432). Wie Linda Hutcheon (2002 (1988):80) und Uwe Wirth (2002:407) ausführen, inszenieren Paratexte den Haupttext, indem sie ihn rahmen. So entsteht die Illusion einer Bühne und damit auch Theatralität. Intertextualität und Performativität kann man so als terminologische Schnittlinien durch ein kontinuierlich verlaufendes Spektrum sehen, das sich zwischen Textualität (Intratextualität, Intertextualität), in der Zeichen, zunächst statisch, passiv, als "tote

⁴⁰ Vergleiche: Derrida, Jacques, 2001. (1971). "Signatur, Ereignis, Kontext" in: *Limited Inc.*. Wien:Passagen-Verlag. 32.

Buchstaben" vorliegen, im Übergang zur Intermedialität und Performativität hin zur Theatralität, in der die Zeichen dynamisch handelnd "lebendig" werden, beim Lesen ausgespannt.

Wir wollen deshalb beide Phänomene, Intertextualität und Performativität, gemeinsam fassen und ihre dynamische Funktion betonen, die in verschiedenen Bewegungen abläuft und die im Autorenprozess vom Autor gesteuert nach Innen, in den Text hinein zielt, dort in Sinnkonstruktionen des Autor und des Lesers seine eigene Dynamik entfaltet, sich dort mit vom Autor in den Text hinein geholten Bezügen auseinandersetzt und sich dann im Leserprozess mit seinen Identifizierungsangeboten über Resonanzen auf den Leser wirkt und ihn veranlasst, nach Außen gehend neue Welten zu gestalten. John Banville selbst beschreibt den Autorenprozess in einem Interview mit Derek Hand und Hedda Friberg (2006:208, Hervorhebung Hedda Friberg) so: "[...] language starts to do its own thing, it starts to write itself - it starts to write *you*. [...] And yet something has been said, and you wonder if, in a curious way, maybe that IS what you thought, without knowing it. We all know that language has this strange, magical force of its own."

Das erste Wort schreibt sich also gewissermaßen selbst fort, generiert neue Worte und projiziert sich selbst weiter. Der Text entwickelt in dieser ersten Bewegung seine eigene intratextuelle Dynamik, indem er seine eigenen inneren Verweise, Zusammenhänge, Figuren, Schauplätze und Diskurse schafft. Es bilden sich sprechende Namen, performative Doppelungen und Spiegelungen, dialogisierte Szenen und Beobachtungssituationen, in denen die Figuren agieren. Damit entsteht ein vom Autor unabhängiger Text. Wolfgang Iser (1994 (1976):204) beschreibt diese Dynamik als: "Textstruktur schlägt in Aktstruktur um". In einer zweiten Bewegung, die von Innen nach Außen greift, grenzt dann der Autor den Text durch Interaktion mit der ihn umgebenden Welt ab und verdichtet ihn. Der Text zitiert nun, offen oder versteckt, intertextuell. Im Verweis auf andere Medien entsteht Intermedialität. Die zitierten Texte führen externe Erzähler und Autoren in den Text ein, geben performative Handlungsanweisungen an sie und verschwimmen mit ihnen. Es entstehen neue Diskurse im Dialog mit den zitierten Welten.

Affekte und Resonanzen

Vehikel dieser Prozesse sind positive Affekte, wie Gefühle der Bestätigung und Versicherung, des Interesses, der Genugtuung, Zuneigung und Freude. Der Autor erregt über das im Autorenprozess angebotene Spektrum von Intratextualität, Intertextualität, Intermedialität zu Perspektivität, Interdiskursivität, Performativität und Theatralität Resonanzen dieser Affekte. Dabei wirken direkte Ansprache, Apostrophen, Deixis, Dialogisierungen von Zusammenhängen, positive Irritationen wie Ironisierung, Humor, rhetorische Brüche oder szenische Schnitte, Spannung oder auch olfaktorische, visuelle und auditive Reize als Stimulatoren. Sie werden verstärkt durch Wiederholung und durch Wiedererkennung und Erinnerung des Lesers. Die affektiven Resonanzen, die die vom Autor geschaffene Intertextualität und Performativität im Leser hervorrufen, sind gleichsam die Dreh- und Angelpunkte der Interaktion zwischen Autor und Leser. Dabei ist es unerheblich, woher sie kommen, solange und soweit sie verstanden werden und positive Affekte auslösen. Sie liegen im Moment des Lesens außerhalb von allgemein verbindlichen, kontingenten Raum- und Zeitbezügen, sondern sind nur einzeln, punktuell und Individuell beziehbar und entfalten sich individuell in jedem Leserprozess ständig neu als Intertextualität und Performativität im Leser. Die Resonanzen, die der Autorenprozess im Leser hervorruft, lassen den Leser den Text befragen und über ihn reflektieren. Sie führen damit zu einer Verbreiterung des Wissens des Lesers und erweitern sein Instrumentarium seiner Sinnkonstruktionen. Erinnerung und Wiederholung verstärken, bestätigen und justieren diese Sinnkonstruktionen und führen zu Identifikationen beim Leser. Figuren, Verhaltensweisen und Ereignisse werden in Stufen von ihm neu gestaltet und in ihren Tableaus geradezu lebendig.

Robert R. Hellenga (1982:106) betrachtet die literarische Erfahrung des Lesers als *role play* und *seeing through other eyes*. Er gibt dieser Erfahrung damit auch eine performative Komponente. Allerdings, so beklagt Hellenga, fehlte es immer noch an Taxonomien dieser literarischen Erfahrungen zwischen Leser und Text. Er fordert deshalb: "The purpose of such a taxonomy would not be to pigeonhole our experiences but [...] to suggest the possibilities of experience [...] to help us emphasize and explore the variety of different relationships that can exist between readers and texts." (Robert R. Hellenga 1982:113). Diese *variety of different relationships* ergänzt Wolfgang Iser (1991:18) durch eine imaginäre Komponente:

Denn die in solchen Texten erkennbaren Mischungsverhältnisse von Realem und Fiktivem bringen offensichtlich Gegebenes und Hinzugedachtes in eine Beziehung. [...] Enthält der fiktionale Text Reales, ohne sich in dessen Beschreibung zu erschöpfen, so hat seine fiktive Komponente wiederum keinen Selbstzweckcharakter, sondern ist als fingierte die Zurüstung einer Imaginären.

Louise M. Rosenblatt (1994:8) beschreibt diese Prozesse noch genauer:

Reading is, to use [William] James's phrase, a "choosing activity". From the very beginning, and often even before, some expectation, some tentative feeling, idea, or purpose, no matter how vague at first, starts the reading process and develops into the constantly self-revising impulse that guides selection, synthesis, and organization. The linguistic-experiential reservoir reflects the reader's cultural, social, and personal history. [...] The text as a verbal pattern [...] is part of what is being constructed. Possibilities open up concerning the general kind of meaning that may be developing, affecting choices in diction, syntax, and linguistic and literary conventions.

Ähnlich formuliert dann auch Wolfgang Iser (1994:283):

Die Nicht-Identität von Fiktion und Welt sowie von Fiktion und Empfänger ist die konstitutive Bedingung ihres kommunikativen Charakters. Die mangelnde Deckung manifestiert sich in Unbestimmtheitsgraden, die zunächst weniger solche des Textes als vielmehr solcher der im Lesen hergestellten Beziehung von Text und Leser sind. Unbestimmtheitsgrade dieser Art funktionieren als Kommunikationsantriebe und bedingen die 'Formulierung' des Textes durch den Leser.

Durch Opaquizität des Textes kann es aber auch zu kommunikativer Aporie oder Entfremdung und zu negativen Irritationen und damit zu negativen Affekten wie Verunsicherung, Traurigkeit, Verachtung, Wut und Zorn, Angst, Hass oder Ekel kommen, die den Informationsvergabeprozess beenden oder verhindern.

All diese Zusammenhänge sind bisher aber nur in einzelnen Facetten, Hellenga nennt sie *pigeonholes*, oder für einzelne Bewegungen unserer Systematik in den theoretischen literatur- oder kulturkritischen Diskursen beschrieben worden. Eine Darstellung des Leserprozesses im direktem Abgleich zum Autorenprozess ausgehend vom gesellschaftlichen Kontext des Autors bis zur Gestaltbildung von neuen Welten des Lesers unter Zugrundelegung des Phänomens der Resonanzen liegt aber bisher nicht vor.

2. 1. 1. Elemente zur Leserlenkung

Die vom Autor in den Text eingetragenen Strategien: Intertextualität und Performativität des Autors, die den Leser über Affekte und Resonanzen lenken, werden von verschiedenen Elementen, Wolfgang Isers "Unbestimmtheitsgrade als Kommunikationsantriebe", getragen. Wir wollen folgende Elemente der Sinnkonstruktion und Abgrenzung unserer drei Texte herausgreifen: Genre, Erzähler, Raum und Zeit, Figuren und Schauplätze, ihre Konstellationen und ihre Aktionen in

Szenen und ihre Sprache und Diskurse, sowie Humor und Spannung, um diese Lenkungsbewegungen aufzuzeigen.

Genres, Erzähler, Raum und Zeit

Schon die Arbeiten des Romantikers Friedrich Schlegel über die *Arabesque*⁴¹ deuten auf die Wirkungen von Genres, und erst recht von hybriden Genres, auf den Leser. Ich-Erzählungen, Brief- und Tagebuchromane oder Auto-Biographien vermitteln Authentizität und erlauben, den Leser direkt oder über eingefügte Kommentare des Erzählers anzusprechen, ihn in das Geschehen zu involvieren und ihn damit auch zu lenken. Die verwendeten Genres werden deshalb ein erstes, einführendes Element unserer Betrachtung sein.

Ein zweites Element findet sich in den Konstellationen der Erzählfunktionen und deren Glaubwürdigkeit. Je weniger glaubwürdig, oder anders gesagt, je weniger "zuverlässig" diese Funktion auftritt, desto "menschlicher", desto eher dem Leser verwandt, wird sie erscheinen. "Unzuverlässige" Erzähler, die Isers "Unbestimmtheit" vermitteln, können so leichter auf den Leser einwirken und ihn lenken. Je größer die Zahl der angebotenen Erzählfunktionen, desto größer sind die Auswahlmöglichkeiten für Identifikationen des Lesers mit einer von ihnen. Die Erzählfunktionen eröffnen gewissermaßen einen direkten Dialog mit dem Leser. Ansgar Nünning (1998) hat ein Konzept vorgeschlagen, das die Rollen von Erzählern in fiktionalen Texten beschreibt⁴². Der Nachweis der von ihm beschriebenen Unzuverlässigkeit von Erzählern im Text wird als weiteres Indiz für das Vorliegen einer intentionalen Leserlenkung dienen. Ebenso wie der Erzähler können auch Raum- und Zeithorizonte "unzuverlässig", verschränkt und verwischt erscheinen. In diesem Fall tragen auch diese Elemente zur Lenkung des Lesers bei.

Figuren und Schauplätze, Figurenkonstellationen, Szenen

Allen voran tragen aber die theatralen Elemente: Figuren und ihre Szenen die Lenkung des Lesers. Je komplexer Charaktere und je verwickelter Handlungsabläufe, je größer ihre Mehrdeutigkeit ist, desto stärker wird der Leser vom Text involviert und desto intensiver kann er ihn befragen und reflektieren. Die von den Figuren beispielhaft

⁴¹ z. B. in: Schlegel, Friedrich. 1968. *Gespräch über die Poesie*. Stuttgart: Metzler. und in: Muzelle, Alain. 2006. *L'arabesque: la théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*. Paris: Presses de l'Université. Paris-Sorbonne.

⁴² Siehe Anhang: Signale für "Unzuverlässigkeit" des Erzählers.

vorgetragenen Handlungs- und Affektangebote bieten deshalb als Robert Hellengas *role play* vielfältige Anknüpfungspunkte für Resonanzen und damit für iterative Identifikationen und neue Sinnkonstruktionen, Louise M. Rosenblatts *self-revising impulse that guides selection, synthesis, and organization*, und so zur Lenkung des Lesers.

Sprache, Humor, Spannung

Sprache als genuiner Träger der Leserlenkung vermittelt nicht nur die Inhalte der Diskurse des Textes, sondern entfaltet auch ihre eigene intertextuelle und performative Dynamik. Sprache wirkt aber subtiler als die theatralen, eher greifbaren und eher vorstellbaren Elemente oder als autoritative Erzähler. Humor und Spannung verstärken mit ihrem besonders stark positiv affektiv aufgeladenen Potential die Wirkungen aller anderen Elemente und damit die Resonanzen des Lesers.

2. 1. 2. Diskurse zur Leserlenkung

Unsere drei Autoren vermitteln all diese Wirkungen nun nicht in theoretischen Diskursen, sondern in fiktionalen Texten. Hier fungieren Diskurse und ihre inhaltlichen Entwicklungen durch ihre fiktionalen Figuren als Bindeglieder zwischen den Elementen zur Leserlenkung und damit zwischen Autorenprozess und Leserprozess. Zitate bilden sozusagen "Kurzdiskurse", indem sie einen Dialog zwischen dem Text und dem zitierten Text herstellen und so ebenfalls Resonanzen erzeugen können. Trope und Metaphern wirken als versteckte Zitate. Sie alle vermitteln Angebote an den Leser, der sie über bewusste und unbewusste Erinnerung, die zur Resonanz gebracht wird, auswählt, verstärkt oder auch reduziert, aber schließlich zu seinem neuen Weltbild zusammenfügt.

Um einen Vergleich zu ermöglichen, sollen sie folgendermaßen grob zusammengefasst werden:

Selbstreflexiver Diskurs über Text

Die Texte verhandeln selbstreflexiv das Verfassen von Texten und deren Rezeption über textuelle und performative Mechanismen. Dieser selbstreflexive Diskurs über den Text schließt auch das Verhältnis von Autor, Erzähler und Leser und seine Lenkung ein. Samuel Becketts *Film* nimmt allerdings in unserer Reihe eine Sonderstellung ein, da er

diesen Diskurs um die selbstreflexive Ebene eines Filmtexts, den er vom Leser: Regisseur Alan Schneider herstellen lässt, radikal erweitert. Beckett konzipiert seinen Text nur als Vorlage, als *script* für den Film und will beide zusammen gelesen sehen.

Selbstreflexive Diskurse im Text

Alle drei Texte handeln von der Identitätsbildung des Selbst durch Beobachten und durch Beobachtet-werden durch Andere. Die Texte sind Biographien und zeichnen Bewegungen vom Leben des Selbst zu seinem Tod nach. Dieses biographische Format macht schon die Erzähler zu Lesern ihrer eigenen Texte, wie die vielen selbstreflexiven Bemerkungen in den Texten ausweisen. In Becketts Text lesen O und E ihre Biographie intermedial in den Fotos.

Alle drei Protagonisten: Governess/Douglas/Miles, O/E, Victor werden Opfer ihrer eigenen Handlungen und ihres Selbst und inszenieren ihre Biographie und ihr Ende. Die Governess legt ihre Biographie, nachdem sie sie erzählt hat, kurz vor ihrem Tod in die Hände von Douglas ("She sent me the pages in question before she died." HJ:2). *Poor Douglas* legt sie (*committed*, HJ:4) in die des Erzählers, indem er ihm seine Geschichte vor seinem Tod übergibt. Miles endet "in der Umarmung" der Governess (HJ:85). O löscht seine Vergangenheit aus, indem er die Fotos vernichtet und mit sich selbst, E, zusammenfällt (SB:169). Sein Doppel E ist aber aufgerufen, sie in der Filmfassung zu sehen und weiterzuvermitteln. Victor übergibt seine Geschichte Miss V. *to dispose of* und schließlich sich selbst dem *Father* (JB:405). Ob Miles, O/E und Victor wirklich sterben, bleibt jedoch in allen drei Texten offen. Damit werden diese Diskurse denn auch wieder infrage gestellt und ihre Fiktionalität unterstrichen. Die Sequenz der drei Texte läuft von der eher passivischen Imagination vergangener Identitäten anderer bei Henry James (Die Erscheinungen drängen sich der Governess auf.) über eine erzwungene Flucht vor der eigenen Identität und die Auslöschung aller Identitäten (anderer und der eigenen) bei Samuel Beckett bis zur Erschaffung neuer Identitäten des Selbst bei John Banville⁴³.

Literarische Diskurse im Text

Alle drei Texte verhandeln, wie Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse bei Lesern durch Literatur ausgelöst werden. Diese textuellen Diskurse werden aber mit den

⁴³ Linda Hutcheon spricht von *rewrite [history] in new context*. (Linda Hutcheon 1988:118).

Diskursen der Medialisierung, also auch der Performativität und Theatralität, verknüpft. Gerhard Neumann (2004) erweitert die Ausführungen von Linda Hutcheon (2002 (1988)) und Uwe Wirth (2002) und beschreibt diese Verknüpfungen so:

Erst eine die kulturwissenschaftliche Perspektive adoptierende Literaturwissenschaft hat systematisch zu untersuchen begonnen, in welcher Weise der geschichtete Prozess der Wahrnehmung, der Erkenntnis, der Zeichenstiftung und der Darstellung selbst eine 'Szene' besitzt, einen 'Schauplatz' voraussetzt, einen 'Schauplatz' öffnet [...], der als Bedingung der Möglichkeit des Erkenntnisprozesses aufgefasst werden muss. (Gerhard Neumann 2004:142)

Er hebt hervor,

[...] dass solche Prozesse der Medialisierung von kulturellem Sinn sich nicht mehr dem Paradigma von Darstellung Abbildung ('Repräsentation') zuordnen lassen, sondern vielmehr als konstruktive Prozesse, als Semiosen (im Sinne Julia Kristevas) aufzufassen sind; und zwar in der Weise, dass in allen kognitiven Operationen die Spuren der Zeichenverwendung und das heißt mediale Spuren – konstitutiv eingeschrieben sind. [...] Es sind Prozesse, in denen der Schreibakt einen Prozess der Inszenierung von Sinn in Gang setzt. [...] So verstanden erweist sich Transkription als ein Grundverfahren des kulturellen Gedächtnisses; als ein nie arretierbares Verfahren zur 'inszenierten' Speicherung, Tradierung und Fortschreibung kulturellen Wissens. (Gerhard Neumann 2004:143)

Henry James simuliert den literarischen Diskurs, indem er Texte wie die Handschrift der Governess, Abschrift des Ich-Erzählers und Rahmennarrativ des Ich-Erzählers, die alle von verschiedenen Lesergruppen zu unterschiedlichen Zeiten wahrgenommen werden, verschachtelt. Samuel Beckett führt diesen Diskurs von vornherein intermedial über die beiden Medien Text und Film, während John Banville ihn über die Spaltung der Erzähler in Ich-Erzähler und Miss V. zunächst textuell und erst in einem zweiten Schritt intermedial zwischen Text und Gemälden führt.

Mediale Diskurse im Text

In allen drei Texten werden verschiedene Mediendiskurse angeboten: Henry James lässt mediale "Erscheinungen" und Briefe auftreten. Samuel Beckett spaltet seine Figur O/E in zwei Figuren, die sich gegenseitig reflektieren. Ebenso spaltet er sein Projekt in die beiden Medien Text und Film auf und führt ihn auch über die Fotografien aus O/Es Vergangenheit. Auch John Banville führt diesen Diskurs über die Medien Gemälde und Text. Er bindet aber auch eine ganze Reihe anderer Medien, wie Telefon, Fotografie, Radio, Musik u. a. mit ein.

Theatrale Diskurse im Text

Alle drei Texte sind nicht nur strukturell dem Drama verwandt, sondern diskutieren auch theatrale Elemente. Henry James nutzt Theatralität zur Charakterisierung seiner Figuren, vor allem der negativ besetzten Figuren wie Peter Quint und Miss Jessel oder

auch der Kinder, wenn sie unter dem Einfluss von Quint und Jessel stehen. Samuel präsentiert theatrale Intermezzi mit dem *couple* und der Aussperrung der Tiere. John Banville zitiert und diskutiert Theater ausführlich als Hintergrund für seinen Diskurs über Identitätsbildung seines Protagonisten Victor.

Kulturkritische Diskurse im Text

Die drei Texte führen mit unterschiedlichen Schwerpunkten auch philosophische, religiöse, sexuelle Diskurse und Diskurse zu *gender* und *class*. Außer wenn sie selbstreflexiv geführt werden und deshalb dann auch unter diesem Aspekt betrachtet werden sollen, geht aber ihre Diskussion im Detail über den Rahmen dieser Arbeit hinaus.

2. 2. Exemplarische Leser

Anknüpfend an den zweiten Gedanken, den Dieter Wellershoff (1991:39,40) anführt, die "mimetische Einfühlung und Verführung", die "mimetische Kur", wollen wir uns nun diese "Kur", den Leserprozess, anschauen. Er beschreibt sie so:

[Die mimetische Kur] kann nur wirksam werden, wenn sie durch Phasen der mimetischen Identifikation hindurchgegangen ist. Ich bin es, ich bin es nicht, muss der Leser immer wieder denken. [...] [40] Abgeschwächt und humanisiert durch die Fiktionalisierung, die aus der realen Handlung ein imaginäres Probehandeln macht, lebt in ihr noch ein Echo alter, gefährlicher Formen der rituellen Fest, bei denen es ursprünglich einmal um Leben und Tod ging. Dieses Erbe lebt weiter im mimetischen Element der Literatur, das den Leser zur Einfühlung in Person und Leben der fiktionalen Figuren herausfordert oder auch verführt, um ihnen eine leibhaftigere und umfassendere Erfahrung zu ermöglichen, als es ihnen ein bloß intellektuelles oder kunstsinnig gebildetes Verständnis der Texte bieten kann.

Im Leserprozess kommt es zu einem Wechselspiel zwischen Text und den Prätexten und Präsuppositionen des Lesers. Es entsteht, manchmal auch intermedial, eine Intertextualität des Lesers und damit Zug um Zug ein eigener eingegrenzter Text des Lesers. Dieser Abgleich und die Entstehung dieses neuen Textes erfolgt durchaus auch performativ. Die oben dargestellten, von dem oder den Erzählern und von Figuren eingeführten Elemente erzeugen Stimulationen, deren Resonanzen nun in dieser Bewegung vom Leser ausgewählt und expandiert oder reduziert werden können. Es kommt zu Wiedererkennungs-, Bestätigungs- und damit Verstärkungs- oder zu Verunsicherungs- und damit Abschwächungseffekten, je nachdem wie stark die Verbindungen zu Prätexten und Präsuppositionen des Lesers wirken und wie stark sie und ihre Leerstellen im Leser positive Affekte auslösen. Wolfgang Iser (1994 (1976):231) schreibt, "[...] dass die in der Vorstellungsbildung sich vollziehende

Sinnkonstitution des Textes einen kreativen Akt darstellt [...]" und charakterisiert ihn so:

Das produktive Moment der Phantasie kommt darin zum Vorschein, dass die dem wandernden Blickpunkt der Lektüre entspringende Zeitgliederung des Textes in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht dessen Zerstreuung in ausbleichenden Erinnerungen und unvorhersehbare Erwartungen zu Folge hat, sondern gerade eine Synthese all dieser Phasen bewirkt. [...] Sinn erweist sich dann als die Transformation der von den Zeichen vorstrukturierten, im Lektüreaugenblick zur Gestalt erweckten und in der Zeiterstreckung transformierten Vorstellungsgegenstände. (Wolfgang Iser 1994:241)

Er fährt fort:

Das Verschwiegene in scheinbar trivialen Szenen und die Leerstellen in den Gelenken des Dialogs stimulieren den Leser zu einer projektiven Besetzung des Ausgesparten. Sie ziehen den Leser in das Geschehen hinein und veranlassen ihn, sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen. Daraus entspringt ein dynamischer Vorgang, denn das Gesagte scheint erst dann wirklich zu sprechen, wenn es auf das verweist, was es verschweigt. [...] Der Kommunikationsprozess wird also nicht durch einen Code, sondern durch die Dialektik von Zeigen und Verschweigen in Gang gesetzt und reguliert. Das Verschwiegene bildet den Antrieb der Konstitutionsakte, zugleich aber ist der Produktivreiz durch das Gesagte kontrolliert, das sich seinerseits wandelt, wenn das zur Erscheinung gebracht wird, worauf es verwiesen hat.⁴⁴ (Wolfgang Iser 1994:265)

Hans-Jost Frey (1997:35) spricht mit Blick auf Walter Benjamin davon, wie Zitate und deren Montage sich in Lesern verselbständigen können:

Gewisse Hinweise darauf, wie abrupt aufeinander treffende Texte Konstellationen bilden können, geben Benjamins Gedanken zum Zitat. Dieses tritt als ein Bruchstück in eine neue Umgebung, die in ihm plötzlich Dimensionen aufreißen kann, von denen vorher nichts zu ahnen war. Das Verfahren der Zitatmontage, das im Zusammenhang mit dem Passagenprojekt eine wichtige Rolle spielt, eröffnet die Möglichkeit solcher unvorhersehbarer Beziehungen, die der brüskten Konfrontation entspringen und mit der Intention der beteiligten Texte nicht zu tun haben.

Diesem Angebot zur "Transformation von Zeichen in der Lektüre", zu diesen "Konstitutionsakten" und dem Angebot dieser "Zitatmontagen", das unsere drei Autoren an ihre Leser machen, wollen wir nachgehen.

Lenkende Elemente und Diskursfelder werden nun in den betrachteten Texten nicht nur über Figuren und Szenen vorgeführt und entfalten Wirkungen im Leser, sondern werden in der Funktion der jeweiligen Erzählerfiguren und ihrer im Text eingeschriebenen Leser- und Zuhörersituationen auch noch einmal gleichsam intratextuell gebündelt. Alle drei Texte lassen außerdem ihre fiktionalen Erzähler auch den selbstreflexiven Diskurs über Text führen, indem sie die Modi der Herstellung und Vermittlung von Literatur und Modi der Verarbeitung durch Leser diskutieren lassen. Zusätzlich agieren auch Beobachter, fiktionale Rezensenten und Kritiker von Literatur intratextuell als Leser in

⁴⁴ Wolfgang Iser führt dann Virginia Woolfs und T. S. Eliots Werke als Beispiele an.

den Texten. Diese gebündelte Darstellung einer fiktionalisierten Leserlenkung soll uns als erster, exemplarischer Ansatz für das Verständnis der Lesererfahrung dienen.

Reale Rezensenten haben sich zu Zeiten der Veröffentlichung von Henry James und John Banvilles Texten ausführlich geäußert und können einen Eindruck von der Resonanz dieser bestimmten Leser geben. Sie sollen deshalb hier ebenfalls als exemplarische Leser zu Wort kommen. Zu Becketts Text liegen allerdings nur sehr spärliche Äußerungen vor, die sich zudem nur mit der Film-Fassung beschäftigen. Die Literaturwissenschaft hat neben ihrer Funktion, uns auf Diskurse der inneren Sinnkonstruktion hinzuweisen, aber ebenfalls eine Funktion als metatextueller exemplarischer Leser. Sie dokumentiert nämlich, welche Themen und Diskurse in einzelnen Kritikern bestimmte Resonanzen ausgelöst haben, und wird als dritte Gruppe gelenkter Leser betrachtet werden.

Empirische Untersuchungen der Leserrezeption gibt es zu unseren drei Texten nicht. Ebenso wenig ist ein beliebiger Leser fassbar, es sei denn in seinem Konsumverhalten, dokumentiert an Wiederauflagen, oder der Zahl und dem Interesse an Adaptionen, das bei *The Turn of the Screw*, auch nach 100 Jahren, immer noch beträchtlich ist und bei John Banville mit jeder neuen Romanveröffentlichung, und erst Recht seit der Verleihung des Booker Prizes 2006 an ihn, zugenommen hat. Samuel Becketts *Film* wurde dagegen nach der Preis-Verleihung von Venedig 1965 an Buster Keaton und einer Neuverfilmung von David Rayner Clark (1979)⁴⁵, fast gar nicht mehr rezipiert. Die Film-Adaptionen der Texte: Jack Claytons *The Innocents* (Drehbuch: William Archibald und Truman Capote (1961)) von *The Turn of the Screw* und zahlreiche weitere und Alan Schneiders *Film* (Drehbuch: Samuel Beckett (1964)) von *Film*, halten aber jeweils einen exemplarischen Leserprozess fest. Ein Vergleich zwischen Jack Claytons Fassung und dem Henry Jamesens Text würde allerdings über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Wir wollen jedoch die Filmfassung Alan Schneiders als Beispiel eines solchen fixierten Leserprozesses im Folgenden betrachten⁴⁶. John Banvilles Roman wurde bisher nicht verfilmt oder als Bühnenfassung umgesetzt.

⁴⁵ Diese Fassung ist farbig, enthält die Straßenszene, ist aber viel weniger pointiert.

⁴⁶ Siehe: <http://www.ubu.com/film>.

3. Textbeispiele

Wir wollen nun das beschriebene Inventarium der Lenkungsstrategien anhand der drei Texte durcharbeiten und uns die Reaktionen von exemplarischen Lesern anschauen.

3. 1. Henry James

3. 1. 1. Strategien der Leserlenkung

3. 1. 1. 1. Elemente zur Leserlenkung

Genres

Neben den Genres *gothic novel* und Märchen, die Henry James in seinem Vorwort der New York Ausgabe (NE:125) anspricht, präsentiert der Text zunächst in seiner ursprünglichen Form das Genre (1) der Fortsetzungsgeschichte. Richard Dilworth Rust (1988) diskutiert dieses Changieren zwischen Geistergeschichte und Märchen: "In this ghost story as fairy tale (and vice versa), we get the story effect of playfulness and terror." (HJ:444) und fährt fort: "They are presented in the twilight area where fantasy moves into profound truth." (HJ:445). Der Text zitiert aber auch (2) den Brief- oder Tagebuchroman, (3) den biographischen Entwicklungsroman⁴⁷, (4) das Drama⁴⁸ und (5) die Fantastische Geschichte und verweist gleichzeitig auf verschiedene Diskurse:

(a) "[...] the author's hand" (HJ:6): Tagebuchroman und selbstkritischer biographischer Diskurs;

(b) "I had the view of a castle of romance inhabited by a rosy sprite such a place as would somehow [...] take all colour out of story-books and fairy-tales." (HJ:9), ein erstes Genrezitat: Märchen und literaturkritischer Diskurs;

(c) Anne Radcliffe: *The Mysteries of Udolpho* (HJ:17), zur Einstimmung auf das Genre *gothic novel*⁴⁹ und literaturkritischer Diskurs;

(d) Shakespeares Dramen (HJ:37), zur Unterstreichung der performativen theatralen Elemente;

(e) Henry Fielding: *Amelia* (HJ:39), zur Illustration der Genres: Entwicklungsroman und des Charakters der Governess im selbstkritischen Diskurs;

⁴⁷ Die Governess möchte erwachsen und selbständig werden; sie wird über drei Generationen geschildert: (a) als mit ihren Brüdern spielendes Kind, (b) als 20-jährige Frau, (c) als Autorin der Handschrift und (d) als gealterte Freundin von Douglas.

⁴⁸ Vergleiche unten: die Sprache und Form der Dialoge anderer Theaterzitate. Henry James schrieb auch selbst Theaterstücke.

⁴⁹ Eine Ausführliche Darstellung dieser Bezüge gibt Malcolm Pittock (2005).

- (f) Jane Marcets Lehrbücher (HJ:41), zur Unterstreichung Lerneifers der Kinder mit dem Hinweis auf den Bildungsroman und den kulturkritischen Diskurs;
- (g) das "celebrated *mot*" vom "Goody Gosling" (HJ:50), möglicherweise ebenfalls ein verstecktes Genrezitat des Märchens: *The Ugly Duckling* oder des Kinderreims: "Goosey, goosey, gander [...]" und eine Hinweis auf den kulturkritischen Diskurs;
- (h): "David playing to Saul" aus 1 Samuel 16.14-23. (HJ:63), eine Anspielung auf die religiösen bzw. sexuellen Diskurse und ebenfalls ein Hinweis auf den theatralen Diskurs.
- (i) Das Genre: fantastische Geschichte und damit der literaturkritische Diskurs wird paratextuell mit dem Titel der Sammlung *The Two Magics*, in der unser Text 1898 erschienen ist und im Hinweis auf *Arabian Nights* (NE:125), zitiert.

Henry James präsentiert damit ein vielfältiges Bündel zeitgenössischer Genres und Diskurse als mögliche Ansätze für Resonanzen seiner Leser. Darunter haben die biographischen Angebote ein besonders hohes Resonanzpotential.

Erzähler

Diese Funktion ist bei Henry James besonders sorgfältig elaboriert. Auf den ersten Blick erscheinen zwei verknüpfte Narrative: die Einführung als Rahmennarrativ und der Vortrag der Handschrift der Governess als Kernnarrativ. Bei genauerer Betrachtung kann man aber über 30 Erzähler und Schreiber ausmachen⁵⁰. Sie verweisen immer weiter in den Text des Manuskripts der Governess hinein. Schreiben, Erzählen und Lesen werden dabei vielfach verschränkt und schaffen ihre eigene Intratextualität. Der Autor verschwindet dahinter vollständig. Auf der ersten textimmanenten Erzählebene darf sich der Ich-Erzählers sogar selbst den Titel aussuchen: "'What's your title?' – 'I haven't'⁵¹ one' – 'Oh I have!' I said." (HJ:6, Hervorhebung Henry James). Der Titel wird zwar schon am Beginn des Textes in Hinweisen auf *turns of the screw* (HJ:1) indiziert, aber durch das Einbrechen des Kernnarratives (HJ:6) unterdrückt. Er ist nur für den textexternen Leser sichtbar, der aber mit diesem Wissen und mit dem Angebot, sich mit dem Ich-Erzähler zu identifizieren, zum Teilnehmer des Geschehens in den Vorleseszene der Einführung werden kann.

⁵⁰ Siehe Anhang: Erzähler und Schreiber in "The Turn of the Screw".

⁵¹ Henry Jamesens Schreibweise der verbundenen, umgangssprachlichen Verneinung ist überall modernisiert.

Es generieren sich dann weitere Erzähler: Der Ich-Erzähler erzählt als Teilnehmer von den Geschehnissen in der Runde am Kamin, bricht dann aber aus der Szene aus und erscheint als verwandelter Ich-Erzähler des *prologue narratives* (HJ:4) (Douglas' Vorgeschichte) und als Autor seines *exact transcripts* (HJ:4) der Handschrift. In seinem *prologue* berichtet er von *touches* (HJ:4). Er nennt einige kursorisch, führt dann aber andererseits sehr genau alle Mitglieder des Haushaltes von Bly, also alle *dramatis personae* des Kernnarrativs bis hin zu einem *old pony* (HJ:5) auf. Er springt dann in die Runde am Kamin zurück, in der schließlich die Lesung der Handschrift erfolgt. Diese Unausgewogenheit der Detaillierung und sein Rollenspiel als Ich-Erzähler, Berichterstatter des *prologue* und als Teilnehmer der Runde machen schon ihn als "unzuverlässigen" Erzähler im Sinne von Ansgar Nünning (1998) verdächtig.

Die folgenden Erzählerfiguren sind wie Schalen nacheinander angeordnet. Aus dem Kernnarrativ heraus betrachtet kann man diese Schalen genauer so beschreiben: Governess1 erlebt im Kernnarrativ die Ereignisse um Miles und Flora. // Governess2 schreibt später die Geschichte auf. // Sie erzählt Douglas1 später davon. // Douglas2, nun älter, erhält das Manuskript. // Douglas3, noch später, liest es vor. // Ich-Erzähler1 hört die Geschichte des Manuskripts. // Ich-Erzähler2 erhält später das Manuskript. // Ich-Erzähler3, schreibt es später ab (*transcript*) und generiert damit eine Governess3 // Ich-Erzähler4 beschreibt später die Erzählsituation, inklusive seines *prologue* und Douglas' Vortrag. // Damit sind Geschichten4,3,2,1 entstanden. // Der Autor Henry James schreibt Geschichte5. Man könnte sogar auch noch Mrs. Grose als vorausgehende Erzählerin0 betrachten, denn die Governess1 entwickelt ihre Geschichte anhand der Aussagen und Reaktionen von Mrs. Grose, wie die Aussage der Governess: "It was as if now in my friend's own eyes Miss Jessel had again appeared." (HJ:32) zeigt. Mrs. Grose fungiert also quasi als Spiegel für die Governess1, aus dem sie ihre Geschichte abliest. E. C. Curtsinger (1980) nennt Mrs. Grose deshalb auch das *alter sensorium* der Governess und betont damit die affektive Komponente dieser Informationsvermittlung.

Alle diese Erzähler geben eine ganze Reihe von Ansgar Nünning's textuellen Signalen für "Unzuverlässigkeit"⁵². Auf Douglas3, den Erzähler4 und den Autor Henry James trifft auch das Signal "(14) Paratextuelle Signale (z. B. Titel, Untertitel, Vorwort)" zu.

⁵² Siehe Anhang: Signale für "Unzuverlässigkeit" des Erzählers.

Douglas³ und Erzähler⁴ diskutieren zwar den Titel des Kernnarrativs, nennen ihn aber nicht und erscheinen damit unzuverlässig. Er wird nur paratextuell als Titel der Gesamtgeschichte vom Autor an den Leser vermittelt. Damit wird aber auch der Autor unzuverlässig im Hinblick auf das Gesamtnarrativ. Diese Unzuverlässigkeit aller Erzähler deutet einerseits auf die performative Selbstreflexivität des Textes, bezieht aber gleichzeitig den Leser auch in diesen Diskurs mit ein.

Raum und Zeit

Im Gegensatz zu den sehr genau spezifizierten Räumen im Kernnarrativ (das Rahmennarrativ enthält keine genauen Ortsangaben) sind die Zeithorizonte im Gesamttext, ebenso wie die Erzählfunktionen, verschränkt, überlagern sich und sind unzuverlässig. Henry James lässt seine Figuren einen Zeitraum von über vierzig Jahren abdecken, in dem der Ablauf des Geschehens auf den ersten Blick einfach und folgerichtig aussieht. Im Rahmennarrativ werden zweimal zwei Abende, unterbrochen durch den Exkurs des *prologue*, beschrieben:

1. Abend, charakterisiert durch erste Geschichten: "The story held us [...]" - "[...] a little boy sleeping in the room with his mother [...]" - *Griffin's ghost* (HJ:1) und *mild wonders* [über Liebesbeziehungen] (HJ:4).
2. Abend, an dem Douglas besonders angeregt teilnimmt: "Then he became as communicative as we could desire [...]." (HJ:3).
3. Abend, an dem Douglas sehr nachdenklich ist und vorzeitig zu Bett geht: "'She never saw him again.' - 'Oh!' said the lady; [...] as our friend immediately again left us [...]." (HJ:6).
4. Abend, an dem das Kernnarrativ vorgetragen wird: "[...] he opened the faded red cover [...]" (HJ:6).

Das Kernnarrativ wird, wie die Zitate ausweisen, über die Ähnlichkeit der Stimmungen mit der ersten Sequenz verbunden und ist ebenso strukturiert. Die Ereignisse (1.), (2.) und (3.), (4.) rahmen hier das Narrativ der Ereignisse des Sommers:

1. Ankunft der Governess in Bly: "[...] succession of flights and drops, a little see-saw of the right throbs and the wrong." (HJ:6).
2. Erste aufregenden Tage: "[...] I was strangely at the helm!" (HJ:9).
3. Miles auf dem Friedhof: "[...] 'I want my own sort!'" (HJ:54), Floras Krise am See: "'Laws!' cried my friend [...]." (HJ:67).
4. Schlusszene: [Miles:] "I opened it [den Brief]" (HJ:82).

Anthony J. Mazzella (1980) hat aber Widersprüche in den Zeitabläufen der Geschichte aufgedeckt und daraus Hinweise auf von Henry James bewusst in den Text eingeschriebene Andeutungen hinsichtlich der Unzuverlässigkeit des Manuskripts und der Erzähler: Ich-Erzähler, Douglas und Governess beschrieben. Diese mehrdeutige Verbindung der sich selbst zitierenden Texte und ihre gerade nicht lineare Entwicklung über die Zeit werden auch an folgender Passage deutlich:

It appeared that the narrative he had promised to read us really required for a proper intelligence a few words of prologue. Let me say here distinctly, to have done with it, that this narrative, from an exact transcript of my own made much later, is what I shall presently give. Poor Douglas, before his death – when it was in sight – committed to me the manuscript that reached him on the third of these days and that, on the same spot, with immense effect, he began to read to our hushed little circle on the night of the fourth. (HJ:4, unsere Unterstreichungen).

"[T]his narrative" deutet einerseits zu dem Narrativ von Douglas' Vortrag und andererseits zu dem Narrativ, das der Ich-Erzähler⁴ vorlegt ("[...] I shall presently give." (HJ:4)). Obwohl es erst später als Abschrift dokumentiert ist, wird dennoch in die Beschreibung der Erzählsituation des Rahmennarrativs intratextuell, als quasi "live"-Zitat eingefügt.

Die Verschränkungen von unzuverlässigen Erzählern und Zeithorizonten werden in den Figurenkonstellationen, deren Aktionen und in den einzelnen Komponenten des Textes: erzählende Prosa, Monologe, innere Monologe, beiseite gesprochenen Bemerkungen und Dialogen und Spielszenen und zitierten Spielszenen wiederholt, eng verbunden, überschneiden sich ebenfalls und verweisen intratextuell aufeinander.

Figuren und Schauplätze

Im Gegensatz zum Rahmennarrativ, das eine nicht genau spezifizierte Zahl von Figuren als Zuhörer ("somebody" (HJ:1,3), einen kleinen Jungen und seine Mutter und *Griffin's* ["echten"] *ghost*⁵³, sowie eine lange Liste der Personen, die in Bly leben (HJ:5) präsentiert, setzt Henry James im Kernnarrative nur wenige, und zwar *stock figures*, ein: *rake*, *dandy*: *Master*, *country girl* mit *vicar* als Vater⁵⁴, Governess und Mutterfigur: Mrs. Grose. Ähnlich wie bei Charles Dickens spielen aber zusätzlich wie Erwachsene

⁵³ <http://www.freep.com/news/mich/qgriff18.htm> .15.02. 07: The Griffin, built under the direction of French explorer René Cavelier La Salle, disappeared without a trace between Green Bay and the Straits of Mackinac [in the Great Lakes] in 1679. For 320 years, "Le Griffon," as it was originally christened, has been the subject of speculation, rumor, mystery ballad and legend. Some ship captains swore to seeing fog-shrouded visages of the Griffin's ghost.

⁵⁴ Vergleiche z. B. William Hogarths *The Harlots Progress*, Tafel 1.

agierende Kinder hier Hauptrollen. Master, Miles und Flora; Quint und Miss Jessel; Dienerschaft und Governess verkörpern auch *class* Stereotype.

Es werden auch nur wenige, und ebenso typische, Schauplätze eingeführt: Trinity⁵⁵ (HJ:2), London, Harley Street, Hampshire, Essex, Indien (HJ:4), die aber pointiert gesetzt werden: "Harley Street" erscheint beinahe metonymisch für den Master: "I was carried away in London! [...] In Harley Street." (HJ:8), ebenso wie das der Londoner Situation gegenübergestellte "Bly" für die Geschehnisse dort: "[...] Bly had ceased to agree with her [Flora]." (HJ:78). Ihre Zuordnung zu bestimmten Figuren illustrieren deren Charakteristiken: Londons Harley Street, die bekannte Ärzte-Strasse (Stadtwohnsitz des Masters), Bly in Essex⁵⁶ (Landwohnsitz des Masters) und Hampshire⁵⁷ (Herkunft der Governess), das literarisch vor allem bei Jane Austin und Charles Dickens verarbeitet wurde, die so versteckt, vor allem für den zeitgenössischen Leser aber erkennbar, zitiert werden. Darüber hinaus unterstreicht Henry James die Stimmungen, die Affekte, der einzelnen Figuren durch Hinweise auf die diese Stimmungen reflektierenden Innenausstattungen der Räume, der Landschaften und des Wetters und bringt sie so seinem Leser näher.

Figurenkonstellationen

Die Figuren spielen im Kernnarrativ Doppelrollen mit extrem kontrastierenden Charakterzügen, Verhaltensweisen und Affekten und doppelten sich damit quasi selbst. Sie haben aber auch Duplikate in anderen Figuren und korrespondieren in ihren Alters- und Geschlechterbeziehungsstrukturen oder in ihren Namen oder verschwimmen gar miteinander⁵⁸. Sie breiten so vor dem Leser ein ganzes Spektrum an Intratextualität, die sich in ihren szenischen Wechselbeziehungen auch performativ fortsetzt, aus. Die extrem auseinander liegenden Affekte der Figuren wirken dabei als Stimulatoren für positive oder negative Resonanzen des Lesers.

Szenen

Es gibt eine Reihe performativ dialogisch korrespondierender Szenen, Episoden oder Aktionen. Sie sind entweder als Szenen parallelisiert oder (wenn angegeben)

⁵⁵ Es bleibt offen, ob das Trinity College in Oxford oder in Cambridge gemeint ist.

⁵⁶ Traditionell vornehmes *shire* für *country homes* der Londoner.

⁵⁷ Eines der ersten *shires* der Angelsachsen, sehr konservativ. Abgekürzt: *Hants*.

⁵⁸ Siehe Anhang: Doppel, Korrespondenzen und verschwimmende Identitäten in "The Turn of the Screw" und Namensverwandtschaften in "The Turn of the Screw".

gegensätzlich angeordnet. Aber auch die parallelisierten Szenen werden über ihre Figurencharakterisierungen nach Alter, *class* oder Geschlecht wiederum gegensätzlich verknüpft⁵⁹. Ebenso schaffen die Tableaus: z. B. von Bly bevor Quint erscheint (HJ:9), die See- und Gartenszenen und die Spielszenen der Kinder (z. B. HJ:28), die Friedhofsszene (HJ:52), das Schulzimmer (z. B. HJ:57) und der *ponderous pomp of the room* (HJ:77) und der *dinner table* (HJ:78), die der Text anbietet, Theatralität im Text. Diese Korrespondenzen verwickeln den Leser in immer neue Zusammenhänge und stimulieren seine eigenen Erinnerungen und Erinnerungen an vorausgegangene Situationen des Textes.

Sprache

Auch Henry Jamesens Sprache entwickelt ihre eigene Dynamik und reflektiert die Vielschichtigkeit der Geschichte. R. W. Short (1946:88) beschreibt seinen Schreibstil in seinen Romanen im Detail und analysiert seine Satzstrukturen, Klammereinfügungen, seine vielfältigen Bezugstechniken, seine Mehrdeutigkeiten und seine Stilisierungen nach klassischen Mustern. Er schließt seine Analyse mit der Bemerkung: "The preoccupation with length and sound of words and balanced groupings of them, shifts the emphasis from simple sense to tone, from meaning to mode of expression." Dieses Anliegen wird auch in unserem Text deutlich. Bemerkenswert ist die Häufung (über 70mal) grammatikalischer und lexikalischer Varianten von *to turn*⁶⁰. In der Tat wird jeder dramatische Wechsel in Stimmungen oder von Personen und Örtlichkeiten mit diesem Verb als Markierung verbunden. Richard Sawyer (1993:57) geht diesen *turns of the screw* und ihren Ambiguitäten im Detail nach: "The title [...] can be said to have both intra- and extra-textual allusive force." und folgert:

After the implicit allusion to the title at the end of the narrative prologue, James keeps our attention focused on the title phrase partly through repeated use of the title word *turn* and its variants (there are about a dozen references in the governess's narrative). Of course, one could hardly expect James to have avoided using *turn* entirely; the word denotes a fairly common range of actions and things. However, its figurative use cannot be justified, and then dismissed as inconsequential, in quite the same way. Such selective, non-literal uses of *turn* and its variants indeed contribute to the thematic structure of the text. (Richard Sawyer 1993:58).

Gleichsam als verbale Ausrufungszeichen fungierende Adjektive wie *straight*⁶¹, *erect*⁶², *bold*⁶³ und *hard*⁶⁴ erscheinen zusätzlich in den Passagen, die sexuell aufgeladene

⁵⁹ Siehe Anhang: Szenische Korrespondenzen in "The Turn of the Screw".

⁶⁰ Vergleiche: T. J. Lustig (NE:257). Dort findet sich auch eine ausführliche Diskussion anderer sprachlicher Besonderheiten des Textes.

⁶¹ Siehe z. B.: HJ:16,17,19,23,39,40,42,43,44,54,58,73,81,84,85.

Situationen beschreiben. Die Phänomene der Erscheinungen werden mit Verweisen auf verschiedene Diskurse als *imagination* und *vision* (damit auf einen erkenntnistheoretischen), *visitation* (auf einen religiösen und medizinischen), *fancy* und *apparition* (auf einen fantastischen) und *spectacle* (auf einen theatralischen Diskurs) beschrieben. Die häufig verwendeten Verben der Wahrnehmung: *to perceive*, *to hear*, *to see*, *to look*, *to be rendered*, *to know* werden oft gleichbedeutend eingesetzt und verstärken die Beschreibung der Verwirrung der Sinne der Governess und der Intention des Autors der Verwirrung der Sinne des Lesers.

Die Dialoge sind besonders lebendig gestaltet. In der Einführung wird der Sprechende noch häufiger explizit genannt; im Kernnarrativ folgen Aussage auf Aussage, der Sprecher ergibt sich jeweils aus dem Zusammenhang. Es werden dort durchweg umgangssprachliche, apostrophierte Formen von *to be* und von Verneinungen verwendet. Ausrufungszeichen, kursivierte Ausdrücke oder manchmal auch mehrfache Wiederholungen von zuvor Gesagtem sind zur emphatischen Verstärkung ebenso häufig eingesetzt wie Gedankenstriche oder Anakoluthe, um Pausen zum Ausdruck z. B. des Entsetzens oder Zögerns anzuzeigen. Die meisten Dialoge des Kernnarrativs werden zwischen der Governess und Mrs. Grose geführt, deren oft kurze Sätze oder Halbsätze, nur unterbrochen durch kurze Charakterisierungen der Governess von Mrs. Grose Mimik oder Gestik, hohe Intensität, Immediatisierung und Theatralität vermitteln. Zwischen die Dialoge sind regelmäßig *asides* oder oft ausführliche Selbstreflexionen der Governess eingefügt. Die szenischen Teile wechseln, zu etwa gleichen Teilen, mit Schilderungen ab, wie die der einführenden *touches* des Ich-Erzählers und den tagebuchähnlichen Passagen der Einschätzungen der Governess zur Zeit des Geschehens und in den die Perspektive wechselnden Rückschauen zur Zeit des Schreibens⁶⁵. Henry James schafft so einen Teppich verschiedener Sprachstile und Codes, die dem Leser Identifikationen erleichtern.

Humor

Humor spielt nur im Rahmennarrativ, und dort auch nur eine untergeordnete Rolle. Die erste humorvolle Wendung, programmatisch mit *to turn* markiert, parallelisiert, wenn

⁶² Siehe z. B.: HJ:16,23,68.

⁶³ Siehe z. B.: HJ:18,39,68.

⁶⁴ Siehe z. B.: HJ:16,18,20,28,39,70,84.

⁶⁵ Siehe z. B.: als: "[thoughts,] as I write this [...]" in den Kapiteln III, IV, VI, VIII-XI, XIII, XV, XX und XXII.

man so will, ironisch verächtlich, *children* und *screw*: "If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to *two* children-?' 'We say of course,' somebody exclaimed, 'that two children give two turns! Also that we want to hear about them.'" (HJ:1, Hervorhebungen Henry James). Die zweite Wendung spielt mit der echohaften Doppelung von "I": "Isn't anybody going?' It was almost the tone of hope. 'Everybody will stay!' 'I will – and I will!' cried the ladies whose departure had been fixed." (HJ:3, Hervorhebungen Henry James). Eine dritte setzt die erwarteten Emotionen in einem kurzen Ausruf, der dann ironisch kommentiert wird, eindringlich um: "'She never saw him again.' 'Oh!' said the lady; which, as our friend immediately again left us, was the only other word of importance contributed to the subject till, then next night [...]." (HJ:6, unsere Unterstreichungen). Die drei Wendungen zitieren nacheinander, proleptisch intratextuell die Hauptmotive der Geschichte: das des *to turn*, das Motiv der Doppelung und das der hilflosen Sprachlosigkeit, in die die Zuhörer und Leser getrieben werden sollen. Im Kernnarrativ wird mit den intra- und intertextuell verankerten und performativ konnotierten Bezügen:

They had never, I think, wanted to do so many things for their protectress; [...] in the way of diverting, entertaining, surprising her; reading her passages, telling her stories, acting her charades, pouncing out at her, in disguises, as animals and historical characters, and above all astonishing her by the "pieces" they had secretly got by heart and could interminably recite. [...] They not only popped out at me as tigers and as Romans, but as Shakespeareans, astronomers and navigators. (HJ:37)

und mit: "We lived in a cloud of music and affection and success and private theatricals." (HJ:38) heute, anders als zu Henry James Zeiten, allenfalls gefälliges Schmunzeln erzeugt, das aber auch schon hier in der Aussage: "[...] perpetually striking show of cleverness". (HJ:37) mit einem gewissen Zweifel an der "Zuverlässigkeit" der gespielten Szenen verbunden wird.

Spannung

Die von Henry James ursprünglich eingesetzte Schnitttechnik der Veröffentlichung in fünf Teilen hat sicherlich bei seinen damaligen Lesern über einen längeren Zeitraum eher Spannung erzeugt als die heute vorliegende zusammenhängende Fassung mit 24 Kapiteln. Hinzu kommt die Verschränkung der Erwartungshaltungen von Zuhörern im Prolog der Geschichte und dem externen Leser. Der sich langsam entfaltende und sich dramatisch steigernde *plot* und die in der Geschichte offen gelassenen Fragen verfehlen aber damals wie heute nicht ihren spannungssteigernden Effekt. Die immer wieder wechselnden Sprachstile: kontemplative Schilderungen gegenüber den im Verlauf an

Häufigkeit zunehmenden kurzatmigen Wortwechseln in direkter Rede steigern die Spannung bis zum Schlusspunkt, wenn das "Herz" der Geschichte, der Text, zum Stillstand kommt: "[...] his little heart, dispossessed, had stopped." (HJ:85). Ähnlich beschreibt auch Darrel Mansell (1985:63) die geradezu performativ spannungsteigernde Macht des Wortes:

The prologue brings into being the governess's narrative; the narrative in turn brings into being – nothing possible beyond itself, no epilogue. This story perversely turns away from verisimilitude – away from the window – and turns itself into a test with no reference beyond its literal self. Words themselves, not the dimensions of reality they can be made to refer to, are the story's power. Word, even words that are saying what is *not* and that are extended *nowhere*, can scare up ghosts to haunt the printed page itself. Words have that power. That stolid, unimaginative non-reader Mrs. Grose, offered the bachelor's letter, puts her hand behind her back (chap. 2) as if being handed a bomb. Hidden at the dead center of this story is what Miles did that is the root evil of which the story is the flower – words, 'I said things.'

Dieser Wirkung des Wortes muss auch der Leser folgen.

3. 1. 1. 2. Diskurse zur Leserlenkung

Diese Diskurse werden sowohl von den Erzählern und Figuren im Text verhandelt und weiterentwickelt, als auch gleichzeitig vom Autor gesetzt und von anderen möglichen abgegrenzt.

Selbstreflexiver Diskurs über Text

Die Geschichte wird, wie wir oben gesehen haben, von einem Erzähler zu anderen bis zum Leser weitervermittelt. Sie muss vorgelesen, vorgespielt werden, denn sie ist nach Henry James, mit eher profaner Konnotation, ein *pot-boiling bogey-tale* und gleichzeitig, mit eher eleganter Konnotation, ein *jeu d'esprit*⁶⁶, wie ein Traum, der erst in der Darstellung im Kopf des Lesers Gestalt gewinnt. Sie kommt aus dem vom Autor imaginierten Kopf der Governess und wandert performativ in den Kopf des Lesers und entfaltet sich erst dort. David A. Cook und Timothy J. Corrigan (1980) beschreiben den im Text geführten selbstreflexiven Diskurs über Text als Pendelbewegung:

James is continually swinging the pendulum of the reader's sympathies back and forth in this novella, and, in a sense, this technique provides a concise definition of narrative itself: the movement from an equilibrium to a disequilibrium and then back to a new equilibrium. (David A. Cook et al. 1980:60).

⁶⁶ John Banville spricht in seinem Text von "puzzle solvers" (JB:228).

Er fährt fort:

Every narrator (and novelist) employs language and metaphor to bridge the gap between his imagination and the world of experience. What results is a narrative strategy, like the governess' record of the events at Bly, by which the narrator challenges the reader to accept fiction as fact. (David A. Cook et al. 1980:65).

Darrel Mansell (1985:62) bezieht auch das Motiv des Briefs in die Beschreibung der Verschachtelungen innerhalb des Textes ein:

[It] is baffling [to put off] meaning itself onto a document still sealed unread and hence meaningless to the referrer, unreadable by Mrs. Grose (chap. 2), less than communicative to the governess herself (who does not know what to make of it (chap. 2), and never finally communicated to the reader. The bachelor's communication, that final dimension of beyond or outside the sheer text of *The Turn of the Screw*, is merely a reference to a sealed text swallowed up into the self-referring text of the story itself – locked up in one of the drawers in the governess's room (chap. 3). The governess's text, unlocked and referred inward to Douglas's auditors, itself presents a text referred inward only to be locked up again. "The story itself will tell" – only what the *story itself* will tell. Outside, beyond, has come in for the last time to be locked away out of sight.

Der Leser wird durch die schalenförmige Anordnung der angebotenen Erzählerfiguren in die Geschichte schrittweise hineingeführt. Durch scheinbare Parallelen und Doppelungen der Figuren, die sich dann aber als nicht vollständig zutreffend herausstellen, wird der Leser quasi von Spiegeln umstellt und gefangen (*caught, held*⁶⁷). Szenen wiederholen sich nicht ganz identisch, sondern vielmehr mit gesteigerter Eindringlichkeit. Figuren wie Master, Miles und Quint oder Mrs. Grose, Flora und Miss Jessel verschwimmen geradezu vor den Augen der Governess und damit vor denen des Lesers. Henry James lässt Douglas, ganz ähnlich, die Handlung der Einleitungsszene durch den Lesevorgang des Manuskripts performativ überblenden. Die in der Handschrift geschilderte Handlung wird ebenfalls durch das Lesen und Kommentieren der Governess bei der Niederschrift performativ von ihr als Leserin ihres Textes immer wieder neu formatiert. Henry James führt also diesen Diskurs vor allem über seine verschachtelten Erzähler- und Leser- oder auch Nicht-Leser-Figuren wie Mrs. Grose und ihre gelesenen Texte, wie die transkribierten Handschriften, und die verschiedenen gelesenen oder nicht-gelesenen Briefe.

Selbstreflexive Diskurse im Text

Das Kernnarrativ der Rückschau auf vergangene Ereignisse steckt voller selbstreflexiv diskursiver Bemerkungen der Governess. Sie beschäftigt sich vor allem mit ihrem Verhältnis zum Master und ganz ausführlich mit dem zu Miles. Ihre Überlegungen

⁶⁷ Vergleiche: Abschnitt 1. 3. 1.

verweisen auf einen sexuellen, einen religiösen und einen *class* Diskurs. Auch im Rahmennarrativ lässt der Ich-Erzähler in den Schilderungen seines Verhältnisses zu Douglas und zu den Zuhörern Diskurse über *class* und *gender* selbstreflexiv anklingen⁶⁸.

Literarische Diskurse im Text

William Goetz (1981:71) diskutiert, wie die Rahmengeschichte als *protocol for reading* das Kernnarrativ einleitet. Er kontrastiert die mündliche Erzählsituation mit der geschriebenen Geschichte der Governess⁶⁹. Mark Seltzer (2000:201) betrachtet in Anlehnung an Barbara Johnson⁷⁰ die Literarizität der im Text erwähnten Briefe als Liebesbriefe:

The insistence of the letter in *Turn of the Screw* is if anything (as Poe puts it in 'The Purloined Letter') a little too self-evident. Hence its immediate translation into something else: literature and love. The manuscript, delivered through the post, can only be the governess's unsent letter to the master. The children's letters are intercepted by the governess, and of course the intransitivity of these letters is what turns them into literature: 'charming literary exercises.' The private exteriority of handwriting ('a rendering to the ear of the beauty of his author's hand'), that is, the dream of love arising from words, returns to its zero point, or, rather, to an earnest-schoolgirl copy of it: 'a sheet of white paper, a pencil, and a copy of nice 'round o's' (HJ:6,11).

Diese Hinweise erläutern die literarischen Ausdruckformen: mündliche Erzählung, Schilderungen, zitierte wörtliche Rede und Briefe, die der Text dem Leser anbietet.

Mediale Diskurse im Text

Es gibt nur ein eher beiläufig gesetztes, intermediales Zitat von Raphael: "[...] with the deep sweet serenity indeed of one of Raphael's holy infants." (HJ:8). Der intermediale Bezug, erfolgt hier vielmehr durch die *spectacles*, die Erscheinungen aus der Vergangenheit, die ebenso wie Becketts Fotos vernichtet werden sollen oder müssen. Sie sind wie die Fotos bewegungslos, außer im Fall von Quint in seiner ersten Erscheinung auf dem Turm (HJ:16). Nach Meinung der Governess sieht er aus wie ein *actor* (HJ:23) und fungiert damit als Brücke zu den theatralen Bezügen des Textes. Die zeitliche Verknüpfung der Szenen von der Leseszene ("round the fire" (HJ:1)) bis zur Kindheit der Governess (HJ:38) erzeugt außerdem intermedial einen kameraähnlichen

⁶⁸ Z. B. in der Gegenüberstellung von Mitleid mit "poor Douglas" und Verachtung der Damen: "The departing ladies who had said they would stay didn't, of course, thank heaven, stay [...]." (HJ:4, unsere Unterstreichung).

⁶⁹ Auch Edwin Fussell (1980) hat solche Unterschiede, und zwar im Duktus der Sprache an Henry Jamesens Romanen nachgewiesen.

⁷⁰ Vergleiche: Johnson, Barbara. 1977. "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida". in: "Literature and Psychoanalysis, The Question of Reading: Otherwise". *Yale French Studies* 55/56. 457-505.

"Zoom"-Effekt, der einerseits die Vergangenheit näher heranholt, andererseits sie aber auch wie auf einer Theaterbühne präsentiert und damit in einem bestimmten Abstand fixiert.

Theatrale Diskurse im Text

Die theatrale Struktur des Textes⁷¹ mit Einleitung, *prologue* und fünf Akten der Haupthandlung, führt Performativität ein und macht von vornherein den Leser zum Zuhörer und Zuschauer. Damit wird seine Distanz zum Text performativ verringert. Howard Faulkner (1983:92) beschreibt den theatralen Diskurs so: "The governess creates her text not only as a fiction, but also as the script for a drama, the drama of salvation, another metaphor which permeates her discourse. To her, both Peter Quint and Miles look like actors. [...] Her favourite dramatic metaphor is that of the curtain." Darüber hinaus finden sich weitere Charakteristika von Performativität und hier Theatralität im Text in einzelnen Szenen⁷². Die emotional positiven Szenen zwischen der Governess und den Kindern vermitteln den Eindruck, die Governess spiele mit Puppen wie ein Kind. Über die eigenen kindlichen Erfahrungen des Lesers wird dieser Diskurs so für den Leser besonders leicht zugänglich.

Kulturkritische Diskurse im Text

Die oben ausgeführten Figurenkonstellationen zwischen Master, Governess, Mrs. Grose, dem Personal des Hauses und Quint und Miss Jessel und ihre untereinander geführten Diskurse sowie die selbstreflexiven Verweise der Governess auf ihre Stellung gegenüber dem Master und dem Personal verweisen auch auf einen intratextuellen kulturkritischen Diskurs über *class*, die oben erwähnte Verwischung der Geschlechtsunterschiede und die Tatsache, dass das Kernnarrativ, von einer textimmanenten Autorin verfasst und von einer Protagonistin handelt, auf einen über *gender*⁷³. All diese vom Text angebotenen Diskurse fordern den Leser zum Nachdenken über sie heraus und laden ihn ein, sich mit einzelnen Positionen zu identifizieren.

⁷¹ Siehe Anhang: Theatrale Strukturen der Texte.

⁷² Siehe Anhang: Theatrale Diskurse in "The Turn of the Screw".

⁷³ Vergleiche: Michael J. H. Taylor (1982), der beschreibt, wie die männlichen und weiblichen Figuren, der Ich-Erzähler und Douglas, Flora und Miles verknüpft sind und auf verschwimmende Geschlechtergrenzen, auch über Altersgrenzen hinweg, verweisen.

3. 1. 2. Exemplarische Leser

Leser im Text

Die Auseinandersetzung des Lesers mit dem Text wird durch Henry James vorbereitet, indem er verschiedene textimmanente Leser bzw. Zuhörer in seinen Text einführt: die beiden Damen ("I will – and I will!" cried the ladies [...]) (HJ:3)), die sich von vornherein der Lektüre verschließen, die Runde vorzeitig verlassen, weil sie die Geschichte nicht hören wollen und die sie damit negativ kommentieren und andere, wie die Griffins und den Ich-Erzähler, die bleiben und das Kernnarrativ schon im Vorhinein positiv kommentieren. Der Ich-Erzähler will ihm sogar den Titel geben. Mit diesen Kommentaren bietet Henry James Lesern mögliche Resonanzen an. Auch ein Beobachter innerhalb des Kernnarrativs wie Mrs. Grose kann als stellvertretender Leser betrachtet werden, der sich, obwohl sie nicht lesen kann, von den von den anderen Figuren, wie der Governess oder Flora, angebotenen Diskursen affizieren lässt und damit dem externen Leser identifikatorische Ansatzpunkte für eigene Resonanzen liefert. Henry James verdeutlicht aber schon im Vorhinein, dass er keine vollständige Aufklärung seiner Leser durch seine Erzähler beabsichtigt, sondern Lösungen und Erklärungen bewusst dem Text selbst und ihn damit offen für eine Resonanz beim Leser lassen will, wenn er Douglas als Antwort auf die Aussage des Ich-Erzählers: "'The story will tell,' I took upon myself to reply." sagen lässt: 'The story *won't* tell,' said Douglas; 'not in any literal vulgar way.'" (HJ:3, Hervorhebung Henry James). So wird der Text andeutungsweise gleichsam Leser von sich selbst im Text.

Externe Rezensenten

Die oben erwähnten Diskurse und die Auseinandersetzung mit ihnen unter den Rezensenten der Zeit und in der Literaturwissenschaft bis heute zeugen von ihrem hohen Resonanzpotential, wie die folgenden Beispiele zeigen. Die Rezensenten zur Zeit der Veröffentlichung des Textes (NE:149-160) haben sich offenbar weitgehend positiv geäußert. Sie vergleichen den Text mit Robert Stevensons *Jekyll and Hyde*, wie *The New York Times*:

"The Turn of the Screw", is [...] a deliberate, powerful, and horribly successful study of the magic of evil, of the subtle influence over human hearts and minds of the sin with which this world is accursed, as our language has not produced since Stevenson wrote "Jekyll and Hyde". (NE:149).

oder mit Nathaniel Hawthorne, wie *The New York Tribune*:

In conception the story is one of those weird things which might have descended from Hawthorne in a fortunate moment. [...] "The Turn of the Screw" is great because it crystallizes an original and fascinating idea in an absolutely appropriate form. There is not a word which could be spared, and that art of suggestion which Mr. James has employed before so fantastically that it has been more irritating than a flood of words could be her plays its part with consummate effect. There is no plot. [...] Instead of watching the drama, one becomes part of it, and passes with the supposititious narrator and her two young charges through unprecedented spiritual adventures. (NE:150).

Der Rezensent verweist auch auf den Resonanzeffekt beim Leser: "Instead of watching the drama, one becomes part of it [...]". Bemerkenswert ist neben zahlreichen allgemeinen überschwänglichen Belobigungen, vor allem die Betonung des Stils, der *form* und der Sprache von Henry James, einem Charakteristikum, dem sich auch John Banville verpflichtet fühlt⁷⁴. Ebenso äußert sich auch Droch⁷⁵, geradezu kongenial zu Henry James: "He creates the atmosphere of the tale with those slow, deliberate phrases which seem fitted only to differentiate the odors of rare flowers. Seldom does he make a direct assertion, but qualifies and negatives and double negatives, and then throws in a handful of adverbs, until the image floats away upon a verbal smoke." (NE:154). Herauszuheben sind auch zwei Bemerkungen von Virginia Woolf (1921) die ebenfalls auf den intensiv auf den Leser: *in ourselves* wirkenden Stil des Autors verweisen: "We are afraid of something unnamed, of something, perhaps, in ourselves. [...] That courtly, worldly, sentimental old gentleman can still make us afraid of the dark." (NE:160). Ihre Charakterisierung von Henry James verrät aber auch ihr Interesse an der Betrachtung der selbstreflexiven Züge der Geschichte im Bezug auf den Autor.

Negative Resonanzen kamen vor allem von konservativen Journalen und Zeitungen der Zeit, wie die Beispiele von *The Bookman*: "We have never read a more sickening, a more gratuitously melancholy tale. [...] A Theory has run away with him. [...] His marvellous subtlety lends his examination of the situation an air of scientific precision. But the clever result is very cruel and untrue." (NE:153) und *The Independent*: "The Turn of the Screw" is the most hopelessly evil story that we have ever read in any literature, ancient or modern. [...] The study, while it exhibits Mr. James genius in a powerful light, affects the reader with a disgust that is not to be expressed. [...] Human imagination can go no further into infamy, literary art could not be used with more refined subtlety of spiritual defilement." (NE:156) zeigen. Der Rezensent von *The Bookman* verweist auch auf den psychoanalytischen Diskurs der Zeit. Die Bemerkungen von *The Independent* zeugen von der starken affektiven Wirkung des Textes und rufen

⁷⁴ Vergleiche: Abschnitt 1. 3. 3.

⁷⁵ Pseudonym von Robert Bridges.

zugleich die Diskurse der Zeit über Imagination und Spiritismus auf. Alle Kommentare belegen, wie stark die positive oder negative affektive Kraft, die von der Geschichte ausgeht, auf den Leser wirkt.

3. 1. 3. *Iterative Identifikation und Sinnkonstruktion des Lesers*

Die Identifikationen über iterative Resonanzen im Leserprozess können über die Wiedererkennungseffekte von Genres, Figuren, Schauplätzen und Szenen, die intellektuelle Herausforderung der Bewältigung der Sprache, des Stils, der *form* des Textes und der Zitate und Diskurse im Text und durch die vermittelte Spannung erfolgen. Je nachdem, ob sie zeitgenössische und damit mit den Bezügen tief vertraute oder heutige Leser sind, die sich nur über Sekundärquellen solche Bezüge erschließen können, werden sie unterschiedlich stark und mit unterschiedlichen Schwerpunkten wirken. Einige der erwähnten sprachlichen Auffälligkeiten sind wohl heute, anders als damals, eher Anlass für negative Resonanzen, da sie sich vom heutigen allgemeinen englischen Sprachgebrauch deutlich abheben und den Text dem Leser schwer zugänglich machen. Andere, wie das Spiel mit *to turn* oder die signalhafte Verwendung von Adjektiven und Verben werden aber sicher auch heute leicht erkannt werden. Ebenso werden die von Henry James oben zitierten, intendierten Wirkungen von *horror* über die Kontraste von *beauty* und *innocence* gegenüber *ugliness* und *terror* heute schwächer als zur Zeit der Veröffentlichung des Textes ausfallen. Auch die angebotenen Schauplätze wie die Kaminzimmer, Landhäuser (des Rahmennarrativs und Bly) und die Figuren der beiden Narrative werden heute weniger Vertrautheit ausstrahlen als ehemals und deshalb das Einbrechen der Imaginationen in die Welt der Geschichte dem Leser weniger drastisch erscheinen lassen.

3. 2. Samuel Beckett

Auf der Basis unseres Ansatzes sind zwei Betrachtungsweisen des Text-Film-Projekts vorstellbar: In der ersten Variante wäre das gesamte *script* als elaborierter Prätext zur Filmfassung und damit die Filmfassung als der eigentliche, in unserer Systematik zu behandelnde Film-Text zu lesen⁷⁶. Im Informationsvergabeprozess wären dann aber neben dem Leser, der nur den Text liest, auch ein Zuschauer, der nur den Film sieht,

⁷⁶ Siehe auch: Martin Puchner (1999): "The script is [...] an irreducible textual and graphic dimension of *Film* and should be considered part of the work of art." und Martin Schwab (1996): Er versteht die doppelte Repräsentation von *Film* als Skript und als Film als "Diptychon" und das Filmskript als Becketts Version eines "Text-Films".

und womöglich auch noch ein Leser-Zuschauer, der beides kennt, zu postulieren und damit ein komplexes Geflecht von Interaktionsprozessen zu diskutieren. In einer zweiten Variante wäre Alan Schneider als einer von vielen möglichen Lesern zu verstehen und seine Filmfassung als einzelnes fixiertes Leseergebnis zu begreifen. Zwar ist bekannt, dass Beckett bei den Filmaufnahmen anwesend war, Alan Schneider hat aber für die Umsetzung in die "Weltbildung" seines Films eigenständige, von Beckett unabhängige Entscheidungen getroffen und kann wohl, zumindest in erster Näherung, als exemplarischer Leser des Textes des Projekts betrachtet werden. Wir wollen deshalb in dieser Arbeit nur diesen zweiten Ansatz verfolgen.

3. 2. 1. Strategien der Leserlenkung

3. 2. 1. 1. Elemente zur Leserlenkung

Genres

In der Vorbemerkung gibt Beckett performativ Leseanweisungen zum Genre an den Regisseur: "The film is entirely silent except for the 'sssh!' in part one. Climate of film comic and unreal. O should invite laughter throughout by his way of mowing. Unreality of street scene [...]" (SB:163). Mit den Hinweisen auf *silent*, *comic*, und *unreal* trägt Beckett intertextuell Zitate der entsprechenden Filmgenres zwar in seinen Text ein, grenzt sich aber auch vom Genre des Stummfilms ab, in dem er ihn nicht mit einem aktionsgeladenen, sondern, wie in seinen Romanen und Theaterstücken, mit einem minimalistischen Geschehen füllt und das Medium mit dem "*sssh!*" (SB:163) der Dame des Paares ironisiert. Diese Ironisierung verweist auf die von vornherein theoretische Konstruktion von *Film*, die bewusst, quasi als Becketts *amusette* und *jeu d'esprit*, Realität und Fiktion zunehmend bis zum Ende des Textes verwischt: "Search of non-being in flight [...]" – "No truth value attaches to above, regarded as of merely structural and dramatic convenience." – "It will not be clear until end of film that pursuing perceiver is not extraneous, but self." (SB:163). Mit seinen Zeichnungen in den *Notes* streicht er diese experimentelle Anordnung auch als eine des Genres einer natur- oder ingenieurwissenschaftlichen Abhandlung heraus. In *Note 6* vermittelt er außerdem mit der Anweisung: "Expression of this episode [...] should be as precisely stylized as possible." (SB:170, unsere Unterstreichung) ein weiteres Genrezitat: Kunstfilm und mit der eingebauten Sequenz der Betrachtung der Fotos auch das Genre der Bildergeschichte und antizipiert damit intermedial die Filmfassung. Gleichzeitig entsteht über die Fotos eine Biographie eines Ich-Erzählers O, die affektiv durch: "[...]"

touches with forefinger little girl's face." (SB:168) unterstrichen wird und damit ein hohes Resonanzpotential gewinnt.

Erzähler

Der Autor Samuel Beckett präsentiert sich möglicherweise als Erzähler in der Einführungsbemerkung zum Projekt, sicherlich aber in der Einleitung des Textes und im dann folgenden Abschnitt *GENERAL*, in denen er das Verhältnis von E und O und in den Abschnitten *OUTLINE* und *NOTES*, in denen er die ablaufenden Ereignisse beschreibt. Auch auf Beckett als Erzähler treffen zahlreiche Signale "unzuverlässigen" Erzählers nach Ansgar Nünning, ebenso zu wie auf O und E, die auch als Ich-Erzähler gelesen werden können⁷⁷. Während E die Geschichte von O und seiner Flucht in seinen Schaukelstuhl erzählt, präsentiert O seine Vergangenheit mit den Fotos. Sie verweisen auf den Fiktionscharakter der Darstellung und simulieren den lenkenden Dialog mit dem Leser.

Raum und Zeit

Die Zeitangabe: "Period: about 1929." (SB:164) nimmt sprachlich in der Abfolge der Begriffe von der weit gefassten *period* zum enger gefassten *about* und zu einer genauen Jahresangabe die Bewegung der Raum- und Zeithorizonte vorweg. Sie verengen sich von der Straße bis zum Schaukelstuhl im Zimmer und verschwindenden im Zusammenfallen von E und O, der schließlich bewegungslos im Schaukelstuhl sitzt. So wird auch hier, wie bei Henry James, ein Zoom-Effekt angeboten, an dem der Leser teilnehmen kann.

Figuren und Schauplätze

Seine Figuren: das Straßenpublikum, O, das Paar, die altmodische Blumenfrau, auch die Tiere zitieren *stock figures*, als Typen der verarmt bourgeoisen, späten 1920er Jahre, die in den *sets* der Straßenszene, des Vestibüls, des Zimmers und seines Mobiliars dieser Zeit agieren. Der Protagonist O wird folgendermaßen charakterisiert: "O hastening blindly along sidewalk [...]. Long dark overcoat [...] with collar up, hat pulled down over his eyes, briefcase in left hand, right hand shielding exposed side of face. He storms along in comic foundered precipitancy" (SB:164). - "In his blind haste O jostles and elderly couple [...]" (SB:165) - " [...] O motionless at foot of stairs, right hand on

⁷⁷ Siehe Anhang: Signale für "Unzuverlässigkeit" des Erzählers.

banister, body shaken by panting" (SB:166) - "[...] narrow black elastic encircling head" (SB:168). - "O cringes away from perceivedness." - "[...] O still fast asleep" - "Patch over O's left eye now seen for the first time." - "O [...] with that look." (SB:169). In der Verbindung mit Bild 7 ("Patch over left eye. [...] Grim expression." (SB:174) erinnert seine Erscheinung an einen traumatisierten Kriegsversehrten. Auch Becketts Nebenfiguren sind typisiert: *workers* (SB:164) in der Straßenszene, *couple of shabby genteel aspect* (SB:165) und *frail old woman* (SB:166). Die zitierten Schauplätze: *small factory district* (SB:164), heruntergekommenes Zimmer mit einem schlichten Bett, *tattered wallpaper* (SB:167) und Schaukelstuhl mit *curiously carved headrest* (SB:167), sowie die Kostüme der typisierten Figuren und ihre Requisiten (Zeitung des Paares, Spiegel und Os Aktentasche) sind für den Leser unschwer wiedererkennbar und erleichtern ihm, Resonanzen zu entwickeln.

Figurenkonstellationen

Die intratextuelle Dynamik des Textes dokumentiert sich in Duplizitäten von Personen und Tieren und in den Bildern, wie wir sie von Henry James schon kennen und auch bei John Banville finden werden. Eine Duplizität gibt Beckett von vornherein vor: O/E, weitere in der Straßenszene: zwei Paare Radfahrer, Zeitungsleser als Paar; im Zimmer: Hund/Katze und Goldfisch/Papagei oder in den Fotos: Sohn/Mutter (Bilder 1, 2), Junge/Hund (Bild 3), Schüler/Headmaster (Bild 4), *young man/fiancée* (Bild 5), *father/little girl* (Bild 6, siehe auch Bild 1); eine dritte Gruppe ist implizit: O/Blumenfrau, O/[Bett der] Mutter (antizipiert Bilder 1, 2) und Affe/Tiere (Affe antizipiert Tiere in Teil 3 (SB:170)). Nur Bild 7 (allein mit einem Auge, wie E!) enthält keine Paarung, verweist aber auf O und damit zurück auf die vorgegebene Paarung O/E. Diese Doppelfiguren stellen die Situation des Mottos: *Esse est percipi* nach, indem sie alle gleichermaßen Beobachter und Beobachtete darstellen. Die Fotos (SB:173,174) nehmen die Doppelungen auch intermedial auf: Bild 1: "Blumen am Hut" ist ein intratextuelles Zitat der Blumenfrau; Bild 7: verweist mit Mantel und Hut und der Augenklappe auf O und damit auch zurück auf die übrigen Fotos; Bild 1 und 2: Mutter: *severe eyes* verweist auf *stare* mit *that look* (z. B. SB:165) und Bild 3: *dog* verweist auf *dog* im Zimmer. Der Text bietet auch eine explizit dargestellte trianguläre Situation, nämlich in Bild 5: "A young man takes snap of them." (SB:174). Sie führt die implizit triangulären Situationen der übrigen Bilder, die ja alle von einer dritten Person oder vor einer selbstauslösenden Kamera, die einen Verweis auf eine vergangene

Beobachterfigur E' darstellt, aufgenommen sein müssen, aus. Beide Situationen können als performativer Verweis auf E gelesen werden.

Zur Stimulation des Lesers vermittelt der Text auch die Affekte der Figuren. Sie entwickeln sich von *moderate animation* (SB:164) der Arbeiter und O's *comic foundered precipitancy* (SB:164), über die Aufregung des *couples*, zu *O jostles, motionless, panting* (SB:165), zur Blumenfrau mit *same expression as that of couple* (SB:166), zu: *O cringes* (SB:168) und *O with that look* (SB:169) und wandern von außen, von der Straßenszene, nach innen in sein *illusory sanctuary* (SB:171) und ins Innere von O. Neben den negativen Affekten von Os permanenter Angst, seiner *agony of perceivedness* (SB:165) und seiner *tension of hand on armrest*" (SB:168), und den erschreckten Reaktionen des Paares und der Blumenfrau of E, Os zornigem *grinding [...] underfoot* (SB:167) des Gottesbildes und dem krampfhaften Zerreißen von Bild 1 ("His mother holds him in her arms." (SB:173)) mit *straining hands* (SB:168) findet sich nur eine positiv affektiv aufgeladene Situation: "Looking at 6 [Bild 6: "little girl"] he touches with forefinger little girl's face." (SB:168), die mit der Betrachtung der Bilder 1-4 mit der Bemerkung: *trembling hands* (SB:168) schon begonnen wird. Dieser Affekt wird in der Abbildung selbst nochmals gedoppelt: "She looks into his face, exploring it with finger. " (SB:174) und wird damit besonders herausgehoben und mit den negativen Affekten kontrastiert.

Szenen

Der Handlungsablauf beschreibt die "tragische" Flucht Os aus der Welt (dokumentiert durch die Strasse) in ein Haus, dann in ein Zimmer und in einen Schaukelstuhl, der schließlich nicht mehr schaukelt und in dem O regungslos mit *that look* sitzen bleibt. O blendet Schritt für Schritt alle Beobachter aus oder zerstört sie. Dann folgt in ironischer Antizipation der Umsetzung des Textes als Film das Zitat: *END*. Ein anderer, nun "komischer", sich performativ im Text fortsetzender Handlungsablauf präsentiert *Vaudeville* Stücke, nämlich die Szene: *eviction of cat and dog*. (SB:172). Der Autor nennt die Anweisung: *foolish suggestion* (SB:172), aber dokumentiert damit seinen Humor, ein wichtiges Vehikel zur Auslösung von Leserresonanzen. Die Absicht des Autors wird durch die präzisen Anweisungen der intermedialen Darstellungsweise als Zeichnung mit Textangaben in *Note 10* (Aussperrung der Tiere) und durch die vierfache Wiederholung derselben Sequenz unterstrichen und schließlich durch die Wiederholung

in den Zerstörungs- bzw. Abdeckungsaktionen von Gottesbild, Spiegel, Papagei und Fisch gesteigert. Dieser Handlungsablauf kulminiert dann in der Betrachtung der Fotos und deren Zerstörung. Diese Szenen führen die performativ die Anweisung: "Climate of film comic and unreal." (SB:163). des Prologs aus und nehmen die Angabe: "He storms along in comic foundered precipitancy." (SB:164, unsere Unterstreichungen) auf. Diese Komik wird außerdem dialogisch durch die vom Autor erklärte Antizipation dieser Szene im Prolog, sowie in *Note 6* ("The purpose of monkey [...]") (SB:170)) deutlich dokumentiert, und in dem nicht als Antizipation erklärten, aber trotzdem so wirkenden Auf- und Absetzen der Brillen des Zeitung lesenden und dann wieder die Welt sehenden *genteel couple* unterstrichen. Die Dame (sie ist kurzsichtig) soll, so fordert Beckett, dreimal durch ihr Lorgnon schauen, während ihr Begleiter sein Pince-nez (er ist weitsichtig) dreimal im Wechsel mit ihr abnehmen soll. Die beiden Szenen sind aber gleichzeitig auch inhaltlich als Gegensätze konstruiert: Die Tiere sollen nicht länger sehen, was im Zimmer vorgeht, und werden deswegen ausgesperrt, während das Paar besser sehen will. Beide Szenen wirken in ihrer Übertreibung lächerlich. Sie werden in der Vor- und Zurück-Bewegung des Schaukelstuhls in der Schlusszene performativ wieder aufgenommen. Wie die Szene des Paares endet diese Szene mit *that look*, mit dem der Schaukelstuhl schließlich, antizipiert durch "*sssh!*", zum Stillstand kommt⁷⁸.

Das Tableau der Straßenszene wird als lange Einstellung im Weitwinkel ausgewiesen: "O finally comes into view [...]" (SB:164, unsere Unterstreichung). Sie soll aus einer erhobenen Perspektive: > 45°, also mindestens in direkter Aufsicht, wenn nicht Übersicht, gefilmt werden: "E [...] exceeds [angle of immunity] inadvertently at beginning of part one [Straßenszene] [...]" (SB:164, unsere Unterstreichungen), in die O hineinläuft, ebenso wie er später als fortgeschriebenes intratextuelles Zitat das Zeitung lesende Paar unterbricht. Auch diese stufenweise Annäherung an O vermittelt eine Sogwirkung auf den Leser, sich mit E zu identifizieren.

⁷⁸ Im Übrigen zeigt sich in dieser Entwicklung eine Parallele zu Henry Jamesens "turns" bis zu "[...] had stopped." (HJ:85), ähnlich wie auch Nicks Schaukelbewegungen der Hängematte in der ersten Gartenszene (JB:9) bis zu: "'Listen, Victor, I--' - 'Don't, Nick,' I said. Don't." in der letzten Gartenszene (JB:404).

Sprache

Auffällig ist der verkürzte Sprachstil, der sich ganz wie ein Subtext eines Dramas, nur viel detaillierter⁷⁹, ausnimmt. Die Anweisung: "The film is entirely silent except for the 'sssh!' in part one." (SB:163) verweist auf die reduzierte Sprache des Textes. Im Hauptteil des *scripts* gibt Beckett naturgemäß unzählige performative Anweisungen, zu den Schauplätzen, den Kostümen und zu Aktionen der Figuren, die alle zu ihrer deiktischen Verstärkung im Indikativ formuliert sind. Diese Anweisungen sind häufig ohne bestimmte Artikel und Personalpronomen, oft auch als Anakoluthe formuliert. Es gibt keine Metaphern, keine Strukturpartikel, keine Nebensätze, höchstens Partizipialkonstruktionen. Die Sätze enthalten fast ausschließlich aktionale Verben im Indikativ und sind damit stark performativ. Nur im Prolog und in den *Notes* wird der *modus konditionalis* oder *potentialis* und Personalpronomen verwendet: Einleitung: "O should invite laughter throughout his way of moving." (SB:163). - *Notes*: "It may be supposed it is his mother's room [...]" (SB:172). - "Foolish suggestion for eviction of cat and dog." (SB:172, unsere Unterstreichungen). In den Beschreibungen der Fotografien findet sich eine Mischung des "Telegrammstils" des Hauptteils und regulärer Satzgrammatik mit einigen Possessiv- und Personalpronomen. Wie bei Henry James wird auch bei Beckett, wenn man will intertextuell zu James, das Starren des Blicks in der Verwendung von *to stare* (SB:165,167,169) und damit intermedial seine Bildhaftigkeit und in der Sequenz: (1) "[...] the expression gradually [...] will be that of the flower-woman [...]" (SB:165), (2) "[...] same expression as that of couple [...]" (SB:166) und (3) "Gradually that look." (SB:169) durch das sich wiederholende *gradually* seine "Filmhaftigkeit" betont. Gleichzeitig iterieren sie sich diese Begriffe intratextuell performativ.

Humor

Humor entwickelt Beckett aus der sorgfältig choreografierten Entwicklung von der unbeschwerten Stimmung ("Early summer morning." (SB:164)) zu Os "komischer Flucht" ("O should invite laughter throughout by his way of moving." (SB:163, unsere Unterstreichung) über die erwähnten *Vaudeville* Szenen, die jeweils mit den traurigen Stimmungen im Vestibül und im Zimmer kontrastiert werden, bis zur erschreckenden Schlusszene. Die übertrieben genaue Beschreibung der humorigen Szenen nennt

⁷⁹ Vergleiche z. B.: Beckett, Samuel. 1971. *Waiting for Godot*. Frankfurt: Suhrkamp. 42.

Andrew Gibson (1985) "Meta-Ironie" und beschreibt sie anhand von verschiedenen Romanen, auch von Beckett, folgendermaßen:

It is possible to talk of a "comedy of description" in the novels in question. The process of describing becomes a source of humor as its conventional limits are transgressed and conventional norms are subverted. The effect is comic because of the impression we have of misuse or malfunction, of inappropriateness. Details or elements of description are likely to resist the very purpose they are apparently there to serve. (Andrew Gibson 1985:117)

In other ways, too, wastage contributes to a "comedy of description" in these novels. There is comedy in the novelists' movements beyond the conventional limits of description – what Barthes, referring to Robbe-Grillet and *Bouvard et Pécuchet*, calls an "excès de précision" or a "folie des descriptions" (*Plaisir*, p. 44). Robbe-Grillet has his "notation exagérément scrupuleuses", Beckett his "demented particulars" (*Murphy*, p 12) [...]. It is this that makes the famous description of the tomato slice in *Les Gommages* so remarkable – and, properly read, an amusing *jeu d'esprit*⁸⁰ (Andrew Gibson 1985:118)

Sie trifft auch auf *Film* zu.

Spannung

Spannung entsteht im Text nicht. Die Frage, auf deren Beantwortung ein Leser gespannt sein könnte: "Was macht E als nächstes?", wird gleich zu Beginn beantwortet: "It will not be clear until end of film that pursuing perceiver is not extraneous, but self." (SB:163). Dieses Element kommt erst in der Metawelt des Lesers Alan Schneider zu tragen, wie wir unten sehen werden.

3. 2. 1. 2. Diskurse zur Leserlenkung

Samuel Beckett nimmt bereits im ersten Absatz des Vorworts performativ den Dialog mit seinem Regisseur auf: "This poses a problem of images which I cannot solve without technical help. See below, note 8." (SB:163). Er sucht: *technical help*, die er in *Note 8* (SB:171) ausführlich diskutiert. Er macht dort Vorschläge und beschreibt seine Gedanken wie: "I feel [...]." – "The solution might be [...]." – "[...] would have to be flagrant." – "Were this solution adopted it might be desirable to establish [...]." – "This seems [...]." (SB:171). All diese Formulierungen sollen seinem Leser: Regisseur Dialogbereitschaft signalisieren. Sie sind Aufforderungen, an seinem (Becketts) Denkprozess teilzunehmen. Er verhandelt seine Diskurse in einer dialektischen experimentellen Anordnung, die stets zwei Positionen, nämlich die von E und die von O, gegenüberstellt und gegeneinander ausspielt: E will entdecken und verfolgen, O verdecken und flüchten. Erst im finalen Vernichten fallen die beiden Positionen

⁸⁰ Zitat von Henry James in Brief an H. G. Wells vom 9. 12. 1898 (NE:116).

zusammen: E fängt O sozusagen in seinem Schaukelstuhl, geht ihm aber auch gleichzeitig dort in die Falle. Beckett grenzt so seine Diskurse immer weiter von der Außenwelt bis zum *END* des Textes ab und beendet sie schließlich alle. So entsteht eine Sogwirkung, der auch der Leser folgen muss.

Selbstreflexiver Diskurs über Text

Schon das Vorwort weist das Projekt *Film* als fiktional aus: "Unreality of street scene [...]" (SB:163). Dieser Diskurs wird dann mit dem Zeitung, also Text lesenden Paar weitergeführt, das aber in ihrem Lesen durch Os Anrempeln unterbrochen wird. Handlung bricht also hier, umgekehrt zur Bewegung in Henry Jamesens Text, in den Lesevorgang ein. Mit der Positionierung von O im Schaukelstuhl in Lesehaltung bei der Durchsicht der Bilder kommt der Diskurs dann allerdings mit dem Lesen des medialisierten Textes der Fotos zum Abschluss: Alle Dimensionen des Erzählens, die die Erzähler Beckett, E und O ausbreiten, fallen schließlich im Selbst zusammen: Nachdem das Hören schon früh ausgeschaltet wurde: "The film is entirely silent except für the 'sssh!' in part one." (SB:163), bleibt zunächst ein identitätsgespaltenes Sehen und eine gesplante Wahrnehmung, auch der Fotos, die sowohl O als auch E sehen, und dann nur das Sich-selbst-wahrnehmen.

Selbstreflexive Diskurse im Text

Beckett lässt intertextuell O sich mit dem Erkenntnistheorem von Berkeley: *Esse est percipi* auseinandersetzen. Er führt, in der Umkehrung von Berkeley, vor, was bleibt, wenn man alle Beobachtung ausschließt, und lässt O finden und darstellen, dass es die Selbsterkenntnis ist, der er nicht entfliehen kann ("inescapability of self-perception" (SB:163)). Seine Versuchsanordnung wird folgendermaßen vorgegeben: "All extraneous perception suppressed, animal, human, divine, self-perception maintains in being." (SB:163). Ähnlich wie Henry Jamesens Erscheinungen als Furcht einflößend gestaltet werden, verknüpft Beckett diese Erfahrung der unausweichlichen Selbsterkenntnis mit Schmerz: "E is at pains [...] to keep within this 'angle of immunity' [...]" (SB:164) und "[...] an expression only to be described as corresponding to an agony of perceivedness." (SB:165, unsere Unterstreichungen). Beckett verschränkt diesen Diskurs mit einem religiösen Diskurs, indem er das Zimmer als *sanctuary* beschreibt und das Gottesbild genau an derselben Stelle an der Wand vorsieht, vor der später O, nachdem er die Fotos durchgesehen und zerrissen hat, sich selbst sieht: "[...]"

disturbed by print, pinned to wall before him, of the face of God the Father, the eyes staring at him severely." (SB:167). O starrt also in der Schlusszene statt Gott sich selbst an. Gleichzeitig wird auch eine versteckte Beziehung zwischen *print* (Gottesbild) und *photographs*, die oft auch *prints* genannt werden, hergestellt, die sich auch in den Fotos findet: Bild 1 als Marienbild: "Male infant. [...] Her severe eyes devouring him." und Bild 2 als Anbetung: "[...] attitude of prayer, [...]. Mother, [...] severe eyes [...]." (SB:173, unsere Unterstreichungen).

Literarische Diskurse im Text

Samuel Beckett beendet diese Diskurse gleich in der ersten Spielszene, indem er O das *couple* beim Lesen unterbrechen lässt, und verschiebt sie auf mediale Diskurse über den Text-Film, indem er seinen Text von vornherein als Beschreibung einer Versuchsanordnung eines Projekts, als Filmskript ausweist. Wir werden uns ihnen deshalb unten bei der Betrachtung der von Alan Schneider filmisch fixierten Lesart des Textes widmen.

Mediale Diskurse im Text

Im Text wird allerdings ein weiterer intermedialer Diskurs mit den Fotos eingeführt, der mit dem selbstreflexiven Diskurs verbunden, aber auch, indem die Fotos O abbilden, in sich selbstreflexiv ist. Dieser Diskurs wird schließlich mit der Vernichtung des Fotos beschlossen.

Theatrale Diskurse im Text

Das Skript gliedert sich in die erwähnte anonyme Einleitung, ein Vorwort und einen Hauptteil, der wiederum in drei Teile zerfällt: *General*, *Outline* und *Notes*. *Outline* hat ebenfalls drei Teile: *The street*, *The stairs*, *The room* mit drei *parts*: 1. *Preparation of room [...]* - 2. *Period in rocking-chair. [...]* - 3. *Final investment of O by E and dénouement*. (SB.167). Diese vierfache, verschachtelte Dreier-Struktur zitiert die Struktur eines Theaterstücks mit drei Akten mit jeweils verschiedenen Szenen und expliziten Handlungsanweisungen für die Schauspieler und separaten ausführlichen Inszenierungsanweisungen⁸¹. Die Verschachtelung unterstreicht einerseits als Intertextualität das Zitat: "Theater" und verstärkt gleichzeitig seine eigene

⁸¹ Siehe Anhang: Theatrale Strukturen der Texte.

Performativität und präjudiziert oder antizipiert⁸² andererseits die Umsetzung in den Film durch den Regisseur. Die Handlung verläuft über zwei Höhepunkte: Tod der Blumenfrau im "2. Akt" und Betrachten der Bilder im "3. Akt" zum *dénouement* in der Schlusszene im Schaukelstuhl. Beckett lässt außerdem *Vaudeville* Stücke mit dem Spiel mit den Brillen des Paares, mit der Figur der altmodischen Blumenfrau, dem Zwischenspiel des Ausschlusses der Tiere, mit dem *grinding* (SB:167) des Gottesbildes, dem übertrieben sorgfältigen Zerreißen der Fotos ("tears it in four" (SB:168) und der Resistenz des letzten ("Straining hands." (SB:168)) und mit dem männchenmachenden Hund im Bild 3 aufführen. Der Kontrast zwischen tragischen und komischen Elementen verstärkt den theatralen Diskurs.

Kulturkritische Diskurse im Text

Der Text zitiert, sozusagen aus dem kulturellen Gedächtnis, auf kulturkritische Diskurse verweisende Szenen mit verschiedenen Figuren, deren Beobachtung O dann im Verlauf der Handlung des Textes ausblendet oder zerstört⁸³. Über die Arbeiter in *small factory district*, *frail old lady*, *shabby genteel couple*, ärmliches Zimmer mit kahlen Wänden und O als "traumatisiertem Kriegsversehrten" wird ein kulturkritischer Diskurs über *class* geführt. Auf einen *gender* Diskurs wird in den Straßenszenen mit den Paaren der Radfahrer, dem *couple* und mit dem Hinweis auf das Bett der Mutter verwiesen. Ergänzend verweisen die Requisiten: Zeitung (Lesen), Brillen (Sehen), Blumen (Leben), Decke auf dem Bett (Schutz), Aktentasche, Mappe mit Bildern (Arbeitsleben), Fotografien (Vergangenheit) und die *sets* der drei Szenen: Strasse (Arbeitsleben), Vestibül (Übergang), Zimmer mit kahlen Wänden (Armut), Fenster (Zukunft), Spiegel (Reflexion), Bett (Mutterbeziehung), Tieren (Leben), Bild (Religion) und Schaukelstuhl (Lesen) auf dieselben oder noch andere Motive und Diskurse (in Klammern), die ebenso verschwinden oder zerstört werden. Sie sind sequenziell vom Lesen der Zeitung zum "Nicht-mehr-lesen-können" der zerstörten Bilder angeordnet. In dieser Sequenz ist das Bett der Mutter, als dem Ort der Geburt, im Zentrum des Handlungsablaufs positioniert. Auch Samuel Beckett breitet also, trotz aller Schlichtheit seines Textes, bei näherem Hinsehen, eine ganze Palette von Diskursen aus, die beim Leser affektive Resonanzen auslösen können.

⁸² Eine solche Antizipation konstruiert Beckett auch im Skript mit "END" am Ende des Hauptteils (Siehe SB:169).und in Note 6: "The purpose of the monkey [...] is to anticipate behaviour of animals in part three [...]." (Siehe: SB:170).

⁸³ Siehe Anhang: Kulturkritische Verweise in *Film*.

3. 2. 2. Exemplarische Leser

Leser im Text

Samuel Beckett konstruiert die Beobachterfunktion von E als stellvertretenden, exemplarischen Leser. Er schreibt eine stufenweise Annäherung an O, dann die unausweichliche Verfolgung ohne Konfrontation, denn E betrachtet O nur von hinten, die erst in der Schlusszene aufgehoben wird, vor. Dieser Verlauf lädt den Leser ein, sich mit E zu identifizieren. Beckett schreibt ihm dann für die Filmfassung schrittweise auch eine Erzählerfunktion zu, indem er zunächst einen Perspektivwechsel zwischen O als betrachtetem Objekt und O als Betrachter bzw. E als Betrachter vorsieht, E dann aber im *OUTLINE* die Entwicklung der Handlung Zug um Zug von O, der zunächst noch das Paar, die Blumenfrau und die Tiere (unscharf) betrachtet, übernehmen lässt. Nachdem O dann auch den Spiegel und das Fenster abgedeckt hat, etabliert E vollends aus seiner Beobachter- und Verfolgerposition eine autoritative Zerstörerposition, die mit ihrem Blick (sein *gaze* wird zu *stare*) Bezüge zu den "anderen Welten" (des Paares und der Blumenfrau) auslöscht und schließlich mit O verschmelzend verschwindet.

Externe Rezensenten

Rezensionen des Textes von *Film* sind heute, wenn es sie gab, nicht mehr greifbar. Alle vorliegenden beschäftigen sich mit der Filmfassung, die wir im Abschnitt 4. besprechen werden.

3. 2. 3. Iterative Identifikation und Sinnkonstruktion des Lesers

Aufgrund seiner Nähe zum Autor⁸⁴ kann sich der Leser Alan Schneider intertextuell über seine Erfahrungen als Regisseur mit allen Details und Diskursen des Textes iterativ identifizieren. Er kann außerdem eine ganze Reihe von ihnen auch noch performativ erweitern und überhöhen. Die Tatsache, dass Beckett vorsieht, den Film mit der Straßenszene zu beginnen, also die Spaltung von E/O nicht, wie im Text, vorab zu erklären, gibt Schneider zusätzlich die Möglichkeit, auch Spannung zu erzeugen. Wir können einige der von Beckett beim Leser Alan Schneider stimulierten Resonanzen der Intertextualität und Performativität an den unterschiedlichen bzw. an den identischen

⁸⁴ Beckett und Schneider haben in anderen Projekten zusammengearbeitet und waren befreundet.

Umsetzungen einzelner Elemente und Sequenzen des Textes ablesen⁸⁵. Er übernimmt präzise fast alle von Becketts Vorgaben zu Erzähler, Figuren und Szenen und löst auch das Problem der geforderten unterschiedlichen Wahrnehmungseinstellungen für E und O, das Beckett in *Note 8* ("two independent sets of images" - "the chief problem of the film" (SB:171)) zur Diskussion stellt, durch eine leicht unscharfe Einstellung für O und eine scharfe für E. Mit dieser Technik nimmt er das Motiv der Fehlsichtigkeit des zeitunglesenden Paares auf. So wie sie ihre Seehilfen immer wieder aufs Neue einsetzen, ändert auch er die Schärfereinstellungen der Kamera, je nachdem ob sie als E oder als O Bilder aufnimmt. Ebenso realisiert er Becketts "technische Metapher" für *perceivedness*, den '*angle of immunity*' (SB:164), nämlich den Kamerawinkel von kleiner 45°, unter dem in einem Spiegel keine Reflexion stattfindet. Ein Winkel größer 45° zwischen dem untersten Punkt eines Spiegels und dem Auge des Betrachters lässt den Betrachter sich im Spiegel sehen. Solange also E O unter einem Winkel von kleiner als 45° betrachtet, kann er ihn, so die Konstruktion der Metapher, nicht "selbstreflexiv" sehen. Alan Schneiders Präsuppositionen als erfahrener Regisseur ermöglichen ihm, die vom Autor intendierte Spaltung von Innen und Außen der Szenen: Straße und Zimmer und die Spaltung des Projekts in Text und Film als Metaphern der Spaltung von E und O, stärker als der Text, im Film zu verdeutlichen, indem er den Text durch eine Reihe neuer konzeptueller Ideen, die er aus seinen Prätexten ableitet kann, erweitert und präzisiert:

Konzept: Schärfe/Unschärfe

- (1) Er ersetzt die ausführliche Straßenszene des Textes durch eine neue Eingangssequenz ("[The opening sequence in the street] was first shot as given, then replaced by a simplified version in which only the indispensable couple is retained." (SB:162)) mit dem *close-up* des Auges von Buster Keaton, das die Einstellung der Schärfe und Unschärfe der Blicke von E und O vorstellt und wiederholt die Einstellung, rückwärts laufend, statt der von Beckett für das Ende nahegelegten, filmtypischen Einblendung von *END* (SB:169).
- (2) Alan Schneider verweist mit dem matt erscheinenden Spiegel zusätzlich auf die eingesetzte Schärfe/Unschärfe-Technik.

⁸⁵ Vergleiche: Alan Schneider (1969).

Konzept: Augen

- (1) Alan Schneiders Blumenfrau erscheint beim Abstieg der Treppe, anders als bei Beckett, halb blind. Erst beim Anblick von E reißt sie die Augen auf wie vorher das Paar und wie später die Figur, die auf dem Gottesbild abgebildet ist, und schließlich O.
- (2) Er führt Buster Keatons beide Hände, die ab der Szene des Aufschließens der Zimmertür das Motiv zweier sich schließender Augen aufnehmen, ein und wiederholt sie in jeder Abdeckungsszene. In gleicher Weise verwendet er die zweimal gedrehte Mappe mit den Fotos mit ihrem zwei Augen ähnelndem Verschluss.
- (3) Er gestaltet die Schnittsequenz: (a) Hund und Katze, die jeweils zwei Augen haben und anders als bei Beckett gleich groß und damit in ihrer Größe gedoppelt sind, zu (b) Käfig mit Papagei, zu (c) Papageienkopf und (d) einem Auge des Papageien zu (e) nur einem Auge des Fisches zu einer klaren Reduktion von Doppelungen von "zwei" zu "eins" aus.
- (4) Alan Schneider wählt eine besondere Verzierung am Kopf der Rückenlehne des Schaukelstuhls, die zwei Augen ähneln und lässt sie durch Beleuchtung von hinten hell leuchten. Die beiden übergroßen Augen der Zeichnung nehmen das Motiv ebenfalls auf. Entsprechend zu (d) leuchtet der große, schiefe Nagel des Bildes an der Wand wie mit einem Auge.

Konzept: New York

- (1) Alan Schneider führt explizit das East Village New Yorks als Schauplatz ein und identifiziert es im ersten Bild nach der Eingangssequenz über die Position des Empire State Building in dieser Einstellung und über den Schwenk über die kahle Wand des Abbruchgrundstücks und die Häuserfront der Straße.
- (2) Er wählt den typisch amerikanischen Fadenverschluss des Umschlags der Fotos.

Konzept: Surreale Ambiguität

- (1) Womöglich handelt es sich bei der Eingangs- und Schlussequenz, als Prätext, um eine Hommage an den surrealistischen Stummfilm *Un Chien Andalou*⁸⁶ von Luis Buñuel und Salvatore Dali (1929) und an das ab "1929" (SB:164) überholte Genre des Stummfilms, wie Katherine Waugh und Fergus Daly (1995) bemerken.
- (2) Alan Schneider fügt vor Becketts Gardine vor dem Fenster ein schwarzes, löchriges Rollo ein, das einerseits mit seinen Löchern das Augenmotiv aufnimmt, aber

⁸⁶ Vergleiche: <http://www.ubu.com/film/bunuel.html>. 09.05.07.

andererseits mit seinem Schwarz/Weiß-Kontrast das Schärfe/Unschärfe-Konzept wiederholt.

(3) Er verwendet keinen *print* eines Gottesbildes, wie von Beckett vorgegeben, sondern eine surreale Kohlezeichnung eines Kopfes mit langem Hals, großen, runden Augen und abstehenden Haarspitzen, deren Abbildung als Gott, Jesus oder irgend jemand Anderes⁸⁷ gedeutet werden kann.

Alan Schneider führt also performativ mit dem Konzept: Schärfe/Unschärfe die Vorgaben von Beckett aus, mit dem Konzept: Augen erweitert er sie und mit den Konzepten: New York und Surreale Ambiguität stellt er neue Bezüge her. Als Leser handelt er so identifikatorisch und neuen Sinn konstruierend.

3. 3. John Banville

3. 3. 1. Strategien der Leserlenkung

3. 3. 1. 1. Elemente zur Leserlenkung

Genres

John Banville zitiert, ähnlich wie Henry James, eine Reihe von Genres: (historische) Biographie, Autobiographie, Schlüsselroman⁸⁸, Kriminalroman, Trivialroman, Detektivgeschichte, *Docufiction*, Tagebuch, Briefroman, Reisebericht, *Soap*, Drama, Märchen oder auch die Scheherasade⁸⁹ und platziert seinen Text in Zwischenräume dieser Genres: zunächst als *journal* (JB:3), dann als *memoir, a scrapbook of memories* (JB:57), und dann als stichwortartige *autobiography, notes toward* (JB:57), danach als Briefroman ("Dear Miss Vandeleur. I have been neglecting you, I know." (JB:103)) und schließlich wieder, allerdings mit Fragezeichen als *memoir* und dann, ebenfalls mit Fragezeichen, als *fictional memoir* (JB:405). Er knüpft an den das Fantastische und Realistische kontrastierenden Stil von Henry James an. Wie James arbeitet er einerseits mit Halluzinationen (z. B. in den Gartenszenen), Rückblenden (z. B. "Father, the gate is open"), Träumen⁹⁰, Illusion und Imagination⁹¹. Er betont diese pararealen Wahrnehmungen auch durch seine Zitate von William Blake (1757-1827)⁹², dem Maler

⁸⁷ Womöglich eine Anspielung auf den Surrealisten Dali und seinen besonders geformten Bart.

⁸⁸ Vergleiche: John Mullan (2006c).

⁸⁹ Vergleiche: Ingo Berensmann (1999:246).

⁹⁰ Siehe z. B.: JB:9,61,143,182.

⁹¹ Siehe z. B.: JB:218,372, 373,388.

⁹² Siehe z. B.: JB:84,145,180,287,318 (Felpham-Zitat),365,401.

und Theoretiker der Imagination⁹³. Andererseits vermittelt er, wie James, detaillierte Schilderungen und direkt, ohne explizite Nennung der Sprecher, geführte Dialoge. Er zitiert Figuren aus Henry Jamesens *A Portrait of a Lady* und *The Golden Bowl*⁹⁴ und arbeitet die von Henry James (1948 (1888)) beschriebene Analogie⁹⁵ zwischen Autor und Maler in seiner Figur Victor aus. Ingo Berensmann (1999:243) kommentiert Banvilles thematische und narrative und damit seine Genre-Auswahl in dessen Werk so:

The Untouchable [...] continues thematic and narrative orientations that can be perceived as structural carryovers from the earlier work. Problems of reality and truth, identity and authenticity, the self and the mask, art and betrayal still constitute the main topics of Banville's writing. A formal familiarity is the technique of using a protagonist's attempt at an autobiography or personal memoir, as an act of self-restitution or 'self-restoration', as a basis of the narrative. Yet what turns *The Untouchable* into a new departure is its turn towards modes of 'realist' or even documentary fiction.

Auch John Banville bietet dem Leser mit seiner zwar "unscharf", aber doch biographisch orientierten, großen Auswahl von Genres und seinen verschiedenen Stilen ein besonders hohes Resonanzpotential.

Erzähler

Der Autor ist sofort hinter den ersten Worten des Textes: "FIRST DAY of a new life. Very strange." (JB:3)⁹⁶ vollständig verschwunden und macht ausgehend von der neutralen Perspektive: "FIRST DAY" einem Ich-Erzähler Platz, der dann aber sehr schnell weitere Erzähler und Erzählebenen eröffnet. Man kann folgende mediatorische Ebenen unterscheiden, wobei E: Erzähler und seine Geschichte, R: Rezipient, M: mediatorische Transferebene sind: Auf einer ersten mediatorischen Transferebene (M 1) schreibt der allwissende Autor John Banville (E 0) einen Text, den der Rezipient (R 0), der Leser, liest. Auf einer zweiten Ebene (M 2) interagieren Victor (E 1) und Miss V. (R 1), die eine Geschichte (E 2) schreibt. Zitiert wird dann eine dritte Transferebene (M 3), auf der der Erzähler Victor (E 3) Kommentare anderer Rezipienten (R 2) (vielfach Boy) vermittelt. Auf einer vierten Ebene (M 4) wird dann der Erzähler Querell (E 4) mit seinen Romanen und Reports anderen Rezipienten (R 3) Erzählungen (E 5) angeboten. Einer dieser Rezipienten (R 4) ist Scryne, der aber auch als Rezipient (R 5) Victors

⁹³ Auch Anthony Blunt hat über Blake geschrieben.

⁹⁴ *Portrait of a Lady*: Mme Merle, *The Golden Bowl*: Mrs Assingham (JB:92), *Portrait of a Lady*: Mrs Touchett (JB:96).

⁹⁵ Vergleiche: "[...] the analogy between the art of the painter and the art of the novelist is [...] complete. Their inspiration is the same, their process (allowing for the different quality of the vehicle) is the same, their success is the same. They may learn from each other, they may explain and sustain each other." (Henry James 1948 (1888):5).

⁹⁶ Durchaus ähnlich zu Becketts: "Dead street. No sidestreets or intersections." (SB:164) formuliert.

Geschichte (E 6) in seinen Befragungen hört. Ebenso werden Nick und weitere Spione als Rezipienten (R 6) der Spionageberichte (E 7) auf einer fünften Ebene (M 5) zitiert. Außerdem kommuniziert auf der sechsten Ebene (M 6) Victor als Autor (E 8) seiner Biographie über Poussin (E 9) mit dem Rezipienten Breevort (R 7). Victor als Erzähler (E 10) gegenüber einem anonymen Biographen (E 11) auf der Ebene (M 7) wird im Text nur kurz erwähnt aber nicht weiterverfolgt, ebenso wie die Ebene (M 8) der stillen Voraussetzungen von Mrs. Brevoort und Baby⁹⁷ und (M9) der Predigten von Victors Vater nur kurz zitiert werden. Die Reihe lässt sich fortsetzen mit weiteren Erzählebenen wie die verschiedener Bilder, (allen voran des *Death of Seneca*⁹⁸), die von Chamberlains Ansprache im Rundfunk (JB:190), die der verschiedenen Berichte von *Bletchley Park*, die von Alice Stirlings *signal* (JB:330) von ihrer Zentrale und die der königlichen Dokumente in Altberg.

Der entstehende Text, der sich so selbst weiterprojiziert, präsentiert sich damit bei John Banville als ein engmaschiges Geflecht mit wiederkehrenden Mustern. Es wird vom Ich-Erzähler Victor Maskell ausgebreitet und von sich intratextuell wiederholenden Erzählstrukturen und Textteilen, die auf andere Textteile oder Szenen verweisen, getragen. Auch diese Erzähler geben deutliche Signale für "Unzuverlässigkeit". Dabei treffen wohl alle Signale auf die ersten fünf Erzählebenen, auf die übrigen Ebenen nur einige zu⁹⁹. Die fiktive Welt des Romans kapselt sich einerseits mit dem eigenen Erzähler Victor und den Erzählern von Erzählern (Miss V., Querell, Berichte über Boys Äußerungen, *biography writer fellow*) ein und damit von anderen äußeren Welten ab. Der Leser wird in diese fiktive Welt mit eingekapselt und lernt im Leserprozess, sich darin zu bewegen. Der Text erweitert das Thema: Erzählen aber auch intratextuell über die Erzähler hinaus und präsentiert es in einem größeren, intermedialen gesellschaftlichen Rahmen: "It was the Age of Statements." (JB:12), "talk-drunk thirties" (JB:56), "It fed on the illusion that words are actions." (JB:110)¹⁰⁰, "Talk. Tedium." (JB:131) in Moskau. Damit kommen auch andere performativ "sprechende" Medien, wie Radioempfänger, Fernsprecher und Fernsehen in den Blick¹⁰¹. Aber auch nicht hörbar sprechende Medien, wie Gemälde, gleichsam als einzeln fixierte

⁹⁷ Vergleiche: Mrs. B's *second sight* (JB:296) und Babys *telepathy* (JB:301).

⁹⁸ Wohl in Anlehnung an *Death of Germanicus* (1627) von Poussin. Hingegen hat u. a. Rubens einen *Tod des Seneca* gemalt.

⁹⁹ Vergleiche Anhang: Signale für "Unzuverlässigkeit" des Erzählers.

¹⁰⁰ *En passant* ironisiert Banville hier die Kernaussage der Theorie der Performativität als Illusion.

¹⁰¹ Siehe Anhang: Textverweise in "The Untouchable".

Performativität, und Musik verweisen performativ, Zug um Zug im Verlauf des Textes von einer Situation zu anderen.

Raum und Zeit

Extreme Raum- und Zeitdimensionen werden abgedeckt und kontrastiert. Die räumlich horizontale- und zeitliche Nahperspektive wird über die Reisen in die verschiedenen Länder Europas zu den verschiedenen Zeiten vor und nach dem Zweiten Weltkrieg vermittelt. Die räumlich vertikale und zeitliche "Weitwinkel"-Perspektive erscheint zwischen imaginierter eigener Himmelfahrt anhand von El Grecos und Poussins Malerei (JB:4) und der Seite Papier auf dem Schreibtisch¹⁰², die sprachlich besonders lyrisch, in Jamben beschrieben wird: "Switch ón the lámp. My stéady líttle líght. | How néatly ít defínes this nárrow bóurn of désk and páge | in wích I [ha]ve álways fóund my déepest jóy, this líghted tént | whereín I cróuch in háppy híding fróm the wórld." (JB:4). Diese Himmelfahrt wird dann später, ebenfalls im Zusammenhang mit dem Nachdenken über Poussin und mit der ersten Stelle über *light* verknüpft (JB:343), in den Hades der antiken Mythologie verlegt und entsprechend in Daktylen und Spondäen wieder aufgenommen: "Hére at my désk, in the lámplight, I féel like Odýsseus in Hádes | préssed upón by shádes beséeching a líttle wármth, | a líttle of mý life's blóod, so that théy might líve agáin, | hówever bríefly. Whát am I dóing hére, | stráying, amóngst thése impórtunate wráiths?" (JB:342). So werden Zeithorizonte zwischen antiker Mythologie, Spätrenaissance und Barock und der erzählten Zeit performativ erzeugt.

Die Zeitspanne der erzählten Ereignisse wird zwar sehr genau: von 1929 bis 1979¹⁰³, die Zeit des Schreibens der fiktionalen Biographie Victors als Rahmung aber nur ungenau, als wenige Tage im "April" (JB:3,8,388,400) lang, angegeben. Sie entwickelt sich von: "FIRST DAY of the new life." (JB:3) - "Day three. Life goes on." (JB:18) über "Today, however, I am all agitation" (JB:198) - "I am afraid." (JB:199) zu "Just now [...]" (JB:396). - "Now we are sitting here [...]" (JB:405). Victor trägt in der Anfangs- und in den beiden Schlusszenen mit Querell und Nick als Indikator der Verbindung der Szenen dieselbe Kleidung: "Sandals, mac, my inveterate string bag [...]" (JB:3) - "Umbrella, raincoat, latchkey. [...] wearing slippers" (JB:397) - "[...] my string bag, my sandals, my funeral umbrella." (Szene mit Querell, (JB:398)) - "[...] swinging

¹⁰² Erinntert auch an Prousts berühmte Leseszene in der *Recherche* (Proust, Marcel. 2003. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard. 83).

¹⁰³ 1929 war Victor 22 Jahre (JB:9), er schreibt im Alter von 72 (JB:3).

my umbrella, the string bag dangling at my side." (Szene mit Nick, (JB:404)). Die Anfangs- und Schlusssequenzen sind außerdem über die eingeflochtenen, aufeinander bezogenen Szenen mit Querell: (1) Querells Anruf (JB:5) und (2) Gespräch mit ihm nach Babys Beerdigung (JB:390-396) und mit Nick (mit unterliegendem religiösen Bezug¹⁰⁴): (1) *Betrayal in the Garden* (JB:8-13), sprachlich gekennzeichnet durch Nicks "Hullo", und (2) *The Agony in the Garden* (JB:398-405), die mit Nicks "Hello, Victor." beginnt, verbunden. Zwischen miteinander verwobenen, sich erweiternden und wieder verengenden und verschwindenden Raum- und Zeit-Horizonten werden Gesprächsszenen entwickelt, wiederholt und verweisen performativ aufeinander. Das geschieht in Gesprächen mit mehreren Teilnehmern, in Zwiegesprächen, Gesprächen mit Umfeld wie in *pubs* und bei konspirativen Treffen, in Verhören, Treffen in öffentlichen Toiletten, bei Parties, in *Common rooms*, wie in *Bingham Manor* und *Freddies Home*, beim *dinner*, in Straßenszenen, Telefonaten, und in stillen Kontemplationen Victors über sich selbst. Der Leser findet so immer wieder Anlass, sich an vorhergehende Situation zu erinnern und damit gleichsam an den Gesprächen teilzunehmen.

Figuren und Schauplätze

Banville führt ein vielfältiges Personal von Haupt- und Nebenfiguren und Statisten ein. Ihre Namen geben häufig Hinweise auf ihre Charakterisierung oder die jeweiligen Beziehungen zu anderen Figuren¹⁰⁵. Es sind Figuren aller Klassen, Geschlechter und verschiedener Nationalitäten. Die Nebenfiguren, die das Personal noch zusätzlich bereichern, schmücken die Szenen weiter theatral aus. Victors Eltern, sein Bruder Freddie, Victors Lebenspartner Patrick und weitere Sexualpartner illustrieren Victors Privatleben, zahlreiche weitere Nebenfiguren sein öffentliches Leben, wie Miss Twinset, die Damen auf den Parties, Barpersonal, Betty Bowler, Militärs wie Bradshaw, Haig, Smith, Miss Winterbotham, das nicht-identifizierbare Familienmitglied der Brevoort Familie (das den Tod des Vaters telefonisch mitteilt), Skryne, Albert Clegg, Kirstie, Fonseca u. v. a.. Viele dieser Nebenfiguren sind wie bei Henry James und Beckett *stock figures*, die der Leser wieder erkennen und mit denen er sich leicht identifizieren kann.

¹⁰⁴ In der Art der Betitelung der Szenen und in der Präsentation als *plate* (JB:8) versteckt sich auch ein Bezug zum Gemälde, zu Poussin und damit zu intermedialen Diskurs.

¹⁰⁵ Siehe Anhang: Namen und anagrammatische Beziehungen in "The Untouchable".

Das Personal der Nebenfiguren verästelt sich iterativ bis in kleinste Auftritte von Statisten, Tieren oder Requisiten in den größeren Tableaus des Textes, wie Gäste im Restaurant (JB:81,251), kleiner Junge mit *nurse* im Hyde Park (JB:158), Bahn- und Buspassagiere (JB:193,393) und Passanten (z. B.: JB:392), Mann mit Hund beim Gespräch mit Iosif (JB:155), Gestalt mit Hund im Arm vor Victors Haus (JB:257), Erbrochenes der Partyteilnehmer (z. B.: JB:249) und Victors Zerrspiegelbild in Nicks Eingangshalle im *convex mirror in a baroque gilt frame*¹⁰⁶ (JB:398) und "kolorieren" sozusagen diese Tableaus für Victors Auftritte. John Kenny (2006:59) führt zur Begründung der Banvilleschen Tableaus aus:

W.J.T. Mitchell includes in his definition of ekphrasis both the strategy of 'picturing' through narrative, and the more specific desire to freeze temporality. The aim, as well as achieving a visual effect, is to create a sense of 'stasis, shape, closure, and silent presence'. [...] The idea carries over [from *Athena*] into *The Untouchable* where Maskell is 'calm, reflective, sustained aloft, as it were, by the thronging silence peculiar to the spaces in which great art resides.' [JB:340,341]. [...] Banville's fascination with tableaux is the acme of this desired atmosphere of pictorial stillness and silence.

und verknüpft sie einerseits mit den Zeithorizonten der Geschichte, andererseits auch intertextuell innerhalb Banvilles Werk.

Figurenkonstellationen

John Banvilles Figuren sind intratextuell gespiegelt und entwickeln performativ ihre eigene Dynamik im Text¹⁰⁷. John Banville parallelisiert Nicolas Poussin mit Victor und Nick nicht nur über Victors Geburtsort St Nicolas bzw. Nicks Vornamen, sondern spiegelt in zahlreichen Szenen zwischen Nick und Victor auch Victors Verhältnis zu seinem Bild *Death of Seneca*. Als es sich schließlich als Fälschung herausstellt, erreicht auch Victor das Ende seines "gefälschten" Lebens. Er gibt das Bild, so wie er sein Leben (auch als Spion) beschließt und an Gott *Father*, an seinen "Gott": Nick, der ihn als Spion "geschaffen" hat, zurück. In Anlehnung an Becketts Versuchsanordnung könnte man folgern, Victor und sein *Death of Seneca* fallen schließlich als gefälschte Simulacra zusammen. Wie Spiegelungen von Victors Lebenssituationen im Umfeld der übrigen Spione versammelt Banville neben *Et in Arcadia Ego* weitere echte Bilder Poussins um *Death of Seneca*, nämlich die vier Bilder: *The Seasons*, das von zahlreichen Putten bevölkerte Tableau von *Apollo and Daphne* und die düstere Himmelfahrt in *Hagar [and the Angel]* (JB:199). Neben den offen gelegten

¹⁰⁶ Wie das "thin old-fashioned gilt-edged album" (HJ:6) der Governess bei Henry James.

¹⁰⁷ Siehe Anhang: Figurenverknüpfungen in "The Untouchable".

Beziehungen der Figuren erscheinen verdeckte Beziehungen, z. B. in den möglichen (vor allem sexuellen) Beziehungen und auch trianguläre Verbindungen. Einige dieser Konstellationen mit Victor vermitteln sich im Verlauf des Geschehens ändernde Affekte, wie die sich erwärmenden zu Miss V., die zunächst reserviert behandelt wird, ihm dann Wein zu Weihnachten schenkt (JB:273) und schließlich sogar einen Kuchen bekommt (JB:387) und die sich gegenläufig abkühlenden zu Baby; oder sie entwickeln sich überhaupt erst im Zuge der Ereignisse der Geschichte wie zu Danny und dann zu Patrick oder zu Skryne, der sogar den *Death of Seneca* sehen darf (JB:382) und mit dem Victor später *Christmas Cards* (JB:381) austauscht. In anderen bleiben sie konstant, wie die, wiederum kontrastiert, positiven gegenüber Nick und die negativen gegenüber Querell oder die positiven zu Boy und Hartmann. Diese kontrastierenden Affekte bieten Anknüpfungspunkte für Resonanzen beim Leser.

Wie die Figuren werden verschiedene andere Elemente auf vielfältig verschränkte Weise jeweils in dialogischen Konstellationen intratextuell gedoppelt und entwickeln performativ eine eigenständige Handlungsdynamik. Zu diesen Elementen gehören: (1) dialogisch sprechende Namen; (2) dialogische Farbzuordnungen, vor allem von Schwarz, Blau und Rot in den verschiedensten Schattierungen; (3) Requisiten wie Autos, Getränke u. a.; (4) Aussehen und Kleidung der Figuren; (5) dialogisch gesetzte Angaben zu den Schauplätzen, Mobiliar oder zum *set* wie Wetter und Jahreszeiten; (6) mit Geschehnissen korrespondierende Tiere (Vögel und Hunde) und Pflanzen; (7) korrespondierende biographische Angaben über Herkunft, Geburt, Leben und Tod von Figuren; (8) von Figuren eingeführte oder wiederholte Zitate von Malern oder Schriftstellern oder ihrer Werke und (9) olfaktorische Bezüge. Allein diese Aufzählung zeigt die große Vielfalt von intratextuellen Verknüpfungen, die sich im Text selbst fortschreiben und den Leser einladen, sie zu verfolgen.

Szenen

Immer wieder läuft die strukturelle Sequenz: Selbstreflexive Gedanken des Erzählers Victor Maskell an seinem Schreibtisch sitzend¹⁰⁸, Referat von Erinnerungen, Ansprache an den Leser oder Miss Vandeleur, Szenische Dialoge, häufig unter Beobachtung der Szene durch einen Außenstehenden von Kapitelanfängen bis zu ihrem Ende ab und läuft

¹⁰⁸ Über die Hälfte der Kapitel beginnt mit Pronomen der 1. Person, drei mit der Spiegelerzählerin Miss Vandeleur, die übrigen beginnen mit unpersönlichen Orts- oder Zeitangaben.

wieder zurück zum Ausgangspunkt am Schreibtisch. Szenen, wie z. B. die Gartenszenen¹⁰⁹ oder der Bezug zu "Father, the gate is open"¹¹⁰ werden mehrfach wiederholt. Diese innere Performativität der Szenen wird auch in der Analyse von vier prominenten Textstellen deutlich¹¹¹. Dabei sind die erste und letzte (JB:3 und 405) und die beiden im Zentrum der Geschichte (JB:198 und 200) jeweils Spiegelungen von einander. Der Vergleich weist gleichzeitig mit seiner Analogie zu *Las Meninas* (1656–1657) von Diego Velázquez (1599 – 1660) als Zitat über den Text hinaus. John Banville verknüpft parallel die Anfangs- und Schlusssequenzen auch über zwei echte Bilder von Poussin: *Et in Arcadia Ego*, das die Themen der Eingangssequenz, und *Apollo und Daphne*, das die der Schlusssequenz, inklusive des Lorbeers in Nicks Garten (JB:398) und an seiner Augenbraue (JB:400) und des wolkenhaften Vogels, den Banville im Übrigen als Detail in *Apollo und Daphne* wiederum erfindet, abbildet¹¹².

Die strukturbildenden Episoden: (1) Erste Befragung durch Miss V. (JB:18-29), (2) Reise nach Irland mit Nick (JB:62-77), (3) Vorkriegsreise nach Moskau (JB:116-137), (4) Reise nach Perpignan mit Boy (JB:163-166), (5) Training in Bingham Manor mit *common room* (JB:176-177 und 185-190), (6) Kriegsauftrag mit Nick in der Normandie (JB:201-220), (7) Freddie's Einweisung in ein *home* mit *common room* (JB:233-247), (8) Öffnen der Kurierpost für Oleg (JB:274-278), (9) Nachkriegsreise nach Altberg (JB:320-338), (10) Boys und Dour Scots Flucht nach Moskau (JB:356-369), (11) Verhöre durch Skryne (JB:371-375) sind symmetrisch korrespondierend: (1)/(11), (2)/(10), (3)/(9), (4)/(8), (5)/(7) um die mittlere Episode (6) aufgebaut und vermitteln so ihre intratextuelle Performativität untereinander. Sie können aber auch als episodische, intratextuelle Fortsetzungsgeschichte gelesen werden. Auch kleinste Szenen wie der imaginierte Busunfall in Gower Street (JB:3) / Victor und sein Webley-Revolver (JB:405), die Gartenszenen am Beginn (JB:8-13) und am Ende (JB:396-405), Entzünden des Gasofens für Miss V. (JB:21) / Streichholz, das Victor beim Heiratsantrag an Baby ausbläst (JB:89), in Kneipen, bei Präsentationen von *Death of Seneca*, um nur einige zu nennen, werden bis in Details intratextuell gedoppelt oder kontrastiert. John Banville spannt auf diese Weise ein Netz von vielfältigen

¹⁰⁹ Vergleiche z. B.: JB:8,109,113,182,205,230,236,269,285,327,352,398,400.

¹¹⁰ Vergleiche z. B.: z. B.: JB:31,69,190,303,318,369,405.

¹¹¹ Siehe Anhang: Szenenvergleich: "The Untouchable".

¹¹² Diese Szene ist auch in dem Gedicht *The Garden* des metaphysischen Dichters Andrew Marvell (1621-1678) beschrieben und wird hier wohl, wie auch die Namensähnlichkeit zwischen "Maskell" und "Marvell" nahe legt, ebenfalls intertextuell zitiert.

Verschränkungen der Szenen aus, das den Leser über seine Erinnerungen an vorausgegangene ähnliche Ereignisse des Textes und vorausgegangene persönliche Ereignisse in den Text einbinden.

Sprache

Die innere Performativität der Sprache des Textes wird nicht nur in der schon oben erwähnten, Raum- und Zeitdimensionen schaffenden lyrischen Sprache, sondern auch in den ganz profanen erwähnten Begrüßungsformeln der Anfangs- und Schlussszenen mit Nick deutlich: "'Hullo,' he said. That was how chaps said it in those days: *hull*, not *hell*." (JB:9, Hervorhebungen John Banville) und "Hello, Victor." (JB:398). Aus der Anspielung auf *hull* (Schale) und sein zukünftiges Maskenspiel oder auf *to haul* (schleppen, ziehen) und damit auf Victors Anwerbung als Spion und gleichzeitig auf seinen ersten Kontakt zu seinem *god* (JB:404) Nick in der ersten Szene wird in der Bemerkung am Schluss, gleichzeitig mit einem ironischen Unterton Nicks durch die Verbindung mit Victors vollem Vornamen (vorher hat er ihn "Vic" (z. B. JB:84) genannt) und seiner Bedeutung *Sieger*, ein Bezug zu *hell* und damit auf die höllenartige Erfahrung am Ende von Victors Leben. Dazwischen liegt ein Umschlagspunkt in der Formulierung: "'Hullo, you two! [gemeint sind Victor und Boy] I say Victor, you look distinctly peaky [...]." (JB:166). Hier wird noch das "Hullo" zitiert, aber schon das ironische "Victor" dazugesetzt.

Ein weiteres, sich performativ entwickelndes Wort ist *strange*. Es fällt gleich zu Anfang, im zweiten Satz: "Very strange." (JB:3) und "Public disgrace is a strange thing." (JB:4), darauf: "'God,' Nick said, 'I had the strangest dream.'" (JB:9) und "'Your theory of art: what is it?' Strange now to think how natural a question like that seemed then." (JB:110), dann in Victors Poussin-Krise in der Mitte des Textes: "*making strange*" (JB:198, Hervorhebung John Banville), ausdrücklich von Banville als Zitat markiert, gleich darauf: "What if my picture comes back and I find that it is making strange?" (JB:198) und schließlich in der Schlussszene nur noch als elliptisches Echo: "Now, there is a [strange] dilemma." (JB:405). Diese Entwicklung zeichnet Victors Figurenentwicklung, gerahmt durch die beiden ersten und die letzte Äußerung, von *strangest dream* über den Umschlagspunkt: *making strange* zu *[strange] dilemma*, nach. Ähnliche, aber nun durch Zweifachbedeutungen gedoppelte, performative Reihen ließen sich anhand von *to act* mit seinen Bedeutungen: 'Tun' und 'Darstellen' oder von *to*

frame mit seinen Bedeutungen von 'Rahmen' und 'Betrügen' und ihren Bezügen im intermedialen Raum entwickeln. Diese sprachlichen Arabesquen führen den Leser durch den Text und erzeugen ganz besonders subtile Resonanzen.

Humor

Explizite Verweise auf Spiele mit Namen wie: "O Measceoil" (JB:77, angliert zu "Maskell" (JB:374)), wie die Verwechslung von "Freddie" und "Frankie" im *Home* (JB:243,246), oder wie die Wortspiele in der zusammengezogenen Wortschöpfung: "Supremavitch" (JB:37) und in der Qualifizierung von Baby im Krankenhaus als *harlequin* oder *harlot* (JB:178)) oder in den metaphorischen Lautspielen mit "Kropotsky" (JB:229) verbergen nur die unendlichen performativen anagrammatischen Volten, die Banville mit den Namen seiner Figuren schlägt und zu deren Entzifferung er den Leser einlädt¹¹³. Diese Spiele, die fremdsprachlichen Bemerkungen (vor allem auf Deutsch und Französisch¹¹⁴), veränderte Liedtexte¹¹⁵, versteckte Bedeutungen und Beziehungen in den Namen und die Doppelgänger der Figuren und Szenen verführen den Leser zu Identifikationen, ebenso wie die übertrieben gezeichneten Nebenfiguren, wie Betty Bowler, Bradshaw oder Fonseca, die Figuren in Moskau oder auf Altberg, HM, die Eltern Brevoort und v. a. m., die oft komische *stock figures* der englischen Theatertradition und damit leicht wiedererkennbar sind.

Spannung

Von Beginn an stellt sich die Frage: Wer ist *The Untouchable* des Titels? Die Perspektive des Textes als Rückschau und seine zahlreichen Schnitte geben ein Grundmuster für die in den einzelnen Szenen spannungserzeugenden Perspektivwechsel vor. In den Szenen entsteht dann jeweils zusätzliche Spannung durch die vielfachen Möglichkeiten, die kaleidoskopisch erzeugten Vexierbilder und Bezüge zunächst als Leser selbst zu entschlüsseln und dann im Textverlauf die Auflösung zu erfahren. Der Leser wird so performativ in immer neuen Varianten am Rätselspiel des *code-breaking* und des *jig-saw puzzles* beteiligt. In die Geschichte umspannenden Rätsel der Identität von *The Untouchable* wird zunächst im Verlauf der Handlung nahegelegt, dass es sich

¹¹³ Siehe Anhang: Namen und anagrammatische Beziehungen in "The Untouchable".

¹¹⁴ Vergleiche z. B.: Allgemein: 187,203; Irischer Akzent: 54,211; Latein: 114,149,307; Französisch: in allen Szenen in Frankreich, 405; Deutsch: 48,80,120,260,283,302,336; Russisch: 177; Portugiesisch: 370,373.

¹¹⁵ Vergleiche: JB:84,86,271,353.

um Victor handelt. Erst in der Schlusszene erweist sich Nick als der eigentliche, als The Untouchable.

3. 3. 1. 2. Diskurse zur Leserlenkung

Eine ganze Reihe der genannten Bezüge verdichten sich zu Diskursen und iterieren sich nicht nur innerhalb des Textes, sondern grenzen sich auch in ihrer spezifischen Auswahl, die der Autor trifft, gegenüber anderen Texten ab. Beispielsweise werden bestimmte Schriftsteller oder Maler, entgegen der Erwartung manchen Lesers, gerade nicht genannt. Manche kommen nur versteckt vor, sodass die Identität und Authentizität des Autors Banville mit den versteckt zitierten Autoren verschwimmt. Die zitierten Texte scheinen quasi von selbst in den Text einzudringen.

Selbstreflexiver Diskurs über Text

John Banville fikionalisiert den selbstreflexiven Diskurs über den Schreib- und Leseprozess in aller Breite. Nicht umsonst gibt er seinem Protagonisten Victor ein *flair for narrative* (JB:156), dem er Victor dann vom ersten bis zum letzten Wort auch folgen lässt. Banville erweitert diesen Diskurs dann über seine Erzählerfiguren und Erzähl- und Schreibszenen. Die folgenden Textbeispiele zeigen wie John Banville diesen Diskurs am Anfang des Textes zusammen mit anderen Diskursen netzartig ausbreitet und sie alle am Ende wieder zusammenfasst:

Die oben erwähnte signalhafte Kleidung von Victor stellt nämlich nicht nur Verbindungen zwischen Szenen, sondern auch von Diskursen her: "Sandals, mac, string bag, old rheumy eye wild with fright"¹¹⁶. (JB:3) stehen für die Hauptdiskurse des Textes: *sandals* für den religiösen Diskurs (Jesus wird typischerweise mit Sandalen dargestellt), *mac* für die den theatralen (die verhüllenden Masken des Theaters) und *string bag* für den narrativen Diskurs (Metapher vom Text als Netzwerk). In Teil II des Textes kommt dann der *umbrella* hinzu, der den sexuellen Diskurs (Regenschirm als Phallussymbol) aufruft. Das Motiv wird mit zwei Bemerkungen unter dem sexuellen Blickwinkel aufgebaut: (1) mit der Bemerkung: "[...] what is it young women have against the employment of umbrellas?" (JB:103) und (2) mit Angabe, dass der fliehende MacLeish, bevor er endgültig abreist, noch seinen Regenschirm holen muss: "In a moment he was back, however, carrying a furled umbrella." (JB:363), bevor es dann in

¹¹⁶ Man ist versucht, an O in Becketts *Film* zu denken.

der Schlusszene von Teil III seine eigene Dynamik entwickelt. Dann, wenn sich für Victor seine Obsession, Nick zu lieben, auflöst, wird dieser Bezug vollständig ausgearbeitet: (1) "[...] the ferrule sank into the grass and I almost lost my balance." (JB:399), (2) "I think I may even have unsheathed my brolly from the clay and brandished it at him threateningly." (JB:399), (3) "Cold fire, hot slivers of ice. The furred umbrella, which I had leaned against the arm of my chair, fell on the marble floor with a muffled clatter. My props were not behaving themselves at all today." (JB:401). Gleichzeitig wird mit *my props* nochmals der theatrale Diskurs aufgerufen.

Über die weiße Farbe von *clay* wird dieser Diskurs zum Anfang zurück verbunden: "When I contemplate death [...] I see myself swaddled in zinc-white cerements¹¹⁷, more a figure out of El Greco than Poussin, ascending in a transport of erotic agony amid alleluias and lip-farts through a swirl of clouds the colour of golden tea head-first into just such a patch of pellucid bleu céleste." (JB:4, unsere Unterstreichungen). Dieser durchsichtig blaue Fleck verknüpft die Aussage wiederum mit dem Schluss. Es handelt sich um denselben Fleck, den Victor hier: "There is a particular bit of blue sky in *Et Arcadia Ego*¹¹⁸, where the clouds are broken in the shape of a bird in swift light, which is the true, clandestine centre-point, the pinnacle of the picture, for me." (JB:4) wie dort: "There are any number of clear patches; I am waiting for bird-shaped one." (JB:405, unsere Unterstreichungen) im Himmel sucht. Der Bezug zu El Greco projiziert parallel den Weg von Victors *transport of erotic agony* vom vom blau- und goldfarbigen, Poussin-inspirierten Leben, frei wie ein Vogel im "Goldenen Zeitalter" Arkadiens, als Spion zu einer weiß-grau, El Greco-inspirierten Sterbe-Situation des Krebskranken. John Banville meint deshalb auch mit *true, clandestine centre-point, the pinnacle* nicht nur den zentralen Punkt des Poussin-Bildes, sondern auch den seiner Geschichte.

Diese Verknüpfungen und der oben ausgeführte Vergleich der Anfangs- und Schlusszenen mit den mittleren Szenen im Text und mit Velásquez' Gemälde thematisieren nicht nur die performative Fortschreibung von Figurenkonstellation im Verlauf des Textes, sondern reflektieren auch die Entwicklung des enthaltenen

¹¹⁷ Das Leichentuch verweist aber auch voraus auf Banvilles Folgewerk über Paul DeMans Biographie: *Shroud* (2002).

¹¹⁸ Dieses Bild existiert wirklich und enthält tatsächlich eine solche Wolke. Es wurde 1638-40 von Poussin gemalt und hängt im Louvre in Paris. In der Szene des Bildes wird eine Daphne gewidmete Grabinschrift (Hauptdiskurs!) entziffert. Die Szene geht auf Vergils (Boys Deckname!) *Ecloguae* V 42-44 zurück.

selbstreflexiven literaturkritischen Diskurses über Text, aus der Victor Schritt für Schritt ausscheidet und durch Miss V. und damit durch einen Leser ersetzt wird ("I shall leave it to her to decide how best to dispose of it." (JB:405)). Dazwischen schwingen einzelne Diskurse, wie Nicks schaukelnde Hängematte (JB:9,400), immer wieder zwischen Figuren oder kontrastierten Positionen hin und her. Wie Victors Kinder womöglich verschiedene oder einen anderen Vater haben ("Suddenly it strikes me: are my children mine?" (JB:396)), so sind auch alle Diskurse und alle Worte in John Banvilles Text mögliche Bastarde, deren Väter andere Autoren oder auch der Leser sein können. Der Leser kann in den zahlreichen intra- oder intertextuellen und performativen Bezügen immer wieder neue Ansätze für seine Resonanzen finden.

Selbstreflexive Diskurse im Text

Zentraler Diskurs des Protagonisten ist der über seine eigene Authentizität und über die Kunst als Vehikel der Identitätsbildung. Poussins, von John Banville erfundenes, Bild *Death of Seneca* wird zum Abbild Victors scheiternder Versuche, seine Authentizität zu finden. Erika Fischer-Lichte (2004:21) beschreibt diese Art der Identitätsbildung so: "Der semiotische Körper drückt [...] nicht Bedeutungen aus, die anderswo gegeben und in diesem Sinne vorgängig sind, sondern es sind die Prozesse der Verkörperung (*embodiment*), welche die Akteure vollziehen, durch die Bedeutungen (Identitäten, soziale Rollen, dramatisch Figuren etc.) allererst hervorgebracht werden." Victor schreibt beinahe 20 Jahre (JB:343) an Nicolas Poussins Biographie; sie begleitet ihn über alle Stationen seines Lebens. Victor sagt schließlich: "I have invented Poussin. [...] In the ever shifting, myriad worlds through which I moved, Poussin was the singular, unchanging, wholly authentic thing." (JB:343). Kurz danach tritt, wiederum lyrisch formuliert, auch seine zweite intermediale Nemesis auf: Hamlets *Father*: "The hóur is láte. | Ghósts ring me róund, | gíbberring. Awáy."¹¹⁹ (JB:344), die sich auch schon kurz vorher in antikem Kleid als *importunate wraith* (JB:342) angekündigt hat, und stellt auch den Authentizitätsdiskurs infrage.

Die beiden Diskurse über *class* und *gender* werden anders als bei Samuel Beckett bei John Banville ausführlich und selbstreflexiv vermittelt und sollen deshalb hier kurz betrachtet werden. Der *class* Diskurs wird im Text über *Irishness* als der *lower class*

¹¹⁹ Vergleiche: Shakespeares *Hamlet*. 1.4.86. Sohn Hamlet wird später zur Nemesis des Protagonisten in *Eclipse* (2000).

gegenüber *Englishness* als der *higher class* geführt. Victor wird immer wieder einmal daran erinnert, dass er kein Engländer und damit als Spion für England suspekt ist. Besonders deutlich wird das im Gespräch mit Haig (JB:211), in dem John Banville den irischen Akzent *expressis verbis* zitiert. Eibhear Walshe (2006:110) verknüpft diesen Diskurs folgendermaßen mit dem Diskurs über Authentizität:

Maskell's career in England as an art historian is driven by his need to find another selfhood, a mask to deny his Irishness, one of his sources of shame [i. e. Freddie] and vulnerability [i. e. his accent]. [...] Victor's dawning realization that he, the traitor, has himself been betrayed time and time again in his private life. Like Seneca in the painting, Maskell finds that he has no option at the end except to kill himself.

John Banville gestaltet Victor's *coming-out* und damit den Diskurs über *gender* ganz im Sinne von Judith Butler (1988) als performativen Akt. Patricia Coughlan (2006) sieht hier ein sich in Banvilles Werk wiederholendes Thema. Sie verknüpft diesen Diskurs ebenfalls mit dem Authentizitätsdiskurs:

Banville's complex and ironic heroes, each a pinchbeck Pygmalion, characteristically visualize the sexually attractive female characters of their milieux as objects of aesthetic representation, entire works of art or figures from such works, who are brought to life by the galvanizing imaginative energies of these self-deluding heroes. (Patricia Coughlan 2006:85)

[Several recurrent Banvillean ideas] include erotic doubling and the idea it carries, disturbing and exciting in equal measure, of the possible interchangeability of sexual partners; a variation on this is the complementarity of different love-objects. (Patricia Coughlan 2006:86)

Neben dem im Text vielfach der Religion gegenüber gestellten Marxismus wird vor allem der Stoizismus¹²⁰ im Verhältnis zu Aktionen von Victor selbstreflexiv thematisiert (z. B. JB:198 (Poussins Brief an Paul Fréart de Chanteloup)). Daneben werden Protestantismus und Katholizismus in Irland nicht nur in den Szenen zwischen Victor und Querell, sondern auch in den Kontemplationen Victor's selbstreflexiv kontrastiert. John Banville führt den Diskurs über Identitätsbildung und Authentizität durch Performativität aber schließlich *ad absurdum*: Der Hedonismus der Performativität führt zu nichts anderem als einem schleichenden Krebstod. Alle Rollen: Ire, Kunstwissenschaftler, Vater, Ehemann, *Queer*, Spion und die Selbsterkenntnis darüber fallen wie im Beckett-Text am Ende im Nichts zusammen. Ganz ähnlich wie die lenkenden Elemente geschichtet und verschränkt präsentiert werden, bietet John Banville also dem Leser eine Auswahl von Zugängen zu diesem Diskurs auf verschiedenen Ebenen an.

¹²⁰ Vergleiche z. B.: JB:24,136,198,400.

Literarische Diskurse im Text

Literaturkritische Diskurse werden vor allem durch unzählige Zitate von anderen Autoren eingeführt. Der Text zitiert offen ausgewiesen neben Schauplätzen (in knapp 20 Ländern) und neben Medien (wir zählen bis zu 14) und Musiken (knapp 20 verschiedene Stilrichtungen) vor allem Maler (über 40)¹²¹, Dichter and Schriftsteller (über 40) mit bestimmten Aussagen¹²². Man möchte die *Encyclopaedia Britannica* oder das *Oxford Dictionary of National Biographies* ständig zur Hand haben, um allen Referenzen nachgehen zu können. In beinahe jedem Absatz sind Hypertexte versteckt, die weiter eröffnen, wenn man ihnen nachgeht. An den ganz entscheidenden Stellen des Romans zitiert er Textpassagen von Autoren auch *verbatim*, wie Poussins Brief an Paul Fréart de Chanteloup¹²³ (JB:198) und Blakes Bericht über seinen Spaziergang in Felpham: "Father, the Gate is Open" (JB:318). Weitere Zitate sind in den Namen der Figuren oder in aus anderen Werken Banvilles, der anderer Autoren und in aus Gemälden zitierten Szenen versteckt, z. B. aus Banvilles erster Trilogie (Naturwissenschaften), aus Texten von James Joyce (Irland) oder Henry James (Szenen am Kamin) und aus Bildern Poussins oder anderer Maler. In ihrer Wiederholung offenbart sich die Performativität des Textes. Im Verweis auf andere Medien entsteht hier Intermedialität.

Mediale Diskurse im Text

Der Text lässt in seinen Diskursen über Medialität sein eigenes Universum entstehen. Nicht nur der Text selbst wird medialisiert, indem Inhalte über Zitate von für die erzählten Epochen spezifischen Malern und Gruppen von Malern und über Bezüge zu Schauplätzen und zu historischen Ereignissen der Vor- und Nachkriegszeit dialogisch unter den Figuren verhandelt werden, sondern indem auch alle zur Zeit des Romangeschehens relevanten Medien wie Briefe, Telegramme, Telefon, Radio, Film, Fernsehen, Presse, Theater, Werbung, Musik bis hin zu Fremdsprachen (inklusive Englisch mit irischem Akzent und Gälisch) in den Diskurs einbezogen werden¹²⁴. Selbst

¹²¹ Einer wird gar ironisierend verfremdet: Kasimir Malewitsch erscheint in Zusammenziehung des Namens seiner Kunstrichtung: Suprematismus und seines Nachnamens als "Supremavitch" (JB:37). Er tritt nochmals verdeckt in der Bemerkung: "[...] consider the artist to have a clear political duty." (JB:112) auf. Malewitsch war nämlich kurz nach der russischen Revolution Kulturminister.

¹²² Siehe Anhang: Textverweise in "The Untouchable".

¹²³ Im Text fehlt das letzte "p" im Namen des historischen Mäzens Poussins. Es handelt sich entweder um einen lektoriellen Fehler oder um beabsichtigte Verfremdung.

¹²⁴ Siehe Anhang: Textverweise in "The Untouchable".

an olfaktorischen Eindrücken wird der Leser immer wieder beteiligt¹²⁵. John Kenny (2006:54) berichtet, dass das besondere Interesse Banvilles an piktorialen Fragen in seinem ursprünglichen Wunsch, Maler zu werden, begründet ist. Kenny schreibt weiter: "This emphasis on directly optical images and metaphors is a component part of Banville's project of phenomenological realism. There is a determination towards intense realism generally inherent in ekphrasis." (John Kenny 2006:56) und schlägt auch den Bogen zu Henry Jamesens *The Art of Fiction* und zur Fotografie¹²⁶ und damit auch zu unserem Beckett-Text¹²⁷:

This version of realism is dominant in the tradition of the lyrical novel to which Banville belongs. Henry James, the enduring Banville model most bypassed in the criticism, thought that the *enargeia* faculty is especially demanded of the novelist, who, he urged, must realize that the reader's demand for fiction reveals 'simply man's general appetite for a *picture*.' [...] The exact 'illusory' quality Banville wants his prose to attain is indicated in his related interest in the most directly reproductive of visual arts: the photograph. (John Kenny 2006:57).

Theatrale Diskurse im Text

Der theatrale Diskurs dokumentiert sich aber auch in der wiederum symmetrischen dramentypischen Struktur des Romans in drei *Parts* mit jeweils vier, acht (zweimal vier) und wieder vier Kapiteln und jeweils 16, 15, 24 und 23 szenisch gestalteten Abschnitten. Die dramatische Wende findet genau in der Mitte mit Poussins Brief an Paul Fréart de Chanteloup und mit Victors beginnender Angst: "I am afraid." (JB:199) statt. Das *dénouement* erfolgt im Satzsatz. Bei genauerer Betrachtung kann man aber auch eine darunter liegende klassische fünfsäulige Struktur erkennen¹²⁸. Performativität und Theatralität wird zwar vom Autor besonders detailliert und auch, wie schon erwähnt, selbstreflexiv diskursiviert, kann aber in unserem Rahmen nicht ausführlich dargestellt werden. Banville treibt diesen Diskurs bis zu den letzten Worten¹²⁹. Alle Figuren spielen Rollen, tragen wie in den *restoration comedies*¹³⁰ des 17. Jahrhunderts (JB:401) oder wie im Zirkus (JB:91,153,164) wechselnde Masken, die sich abschälen lassen wie auch im Restaurationsvorgang von Gemälden: "I shall strip away layer after layer of grime [...]" (JB:7) und die nur zum *amusement* ("It was *amusing*." (JB:111,

¹²⁵ Vergleiche z. B.: JB:36,55,91,93,165,221,236,262,367,397.

¹²⁶ Nicht zuletzt wird Victor *photographic memory* (JB:8) zugeschrieben.

¹²⁷ Inklusive: "[...] low camera angle [wie in *Film*] in one of his abandoned screenplays" (John Kenny. 2006:58, unsere Unterstreichung).

¹²⁸ Siehe Anhang: Theatrale Strukturen der Texte.

¹²⁹ Von ca. 50 Bezügen zum Theater im gesamten Text finden sich die letzten beiden zu Tschechow ("playwright") und zu Pascal ("le dernier acte") auf der letzten Seite (JB:405).

¹³⁰ Vergleiche: Ingo Berensmann (1999: 246).

Hervorhebung John Banville)) oder zum das *make believe* des Theaters zitierende *making strange* (JB:198)¹³¹ getragen werden.

Kulturkritische Diskurse im Text

Außer den oben genannten kulturkritischen, selbstreflexiv geführten Diskursen führt John Banville die politischen und sozialen Diskurse über die Betrachtung der Lage in den verschiedenen besuchten Ländern und über Figuren verschiedener Nationalitäten. Auch ihre Diskussion führt uns über den Rahmen dieser Arbeit hinaus und soll deshalb nicht weiter ausgeführt werden. Dennoch bieten sich auch hier Anknüpfungspunkte für Resonanzen beim Leser.

Mit diesem breit angelegten Spektrum der Diskurse übersteigt der Text das Angebot von *The Turn of the Screw* und *Film*. Er führt diese Diskurse aber anders als *Film* gerade nicht zuende, sondern lässt sie ähnlich wie *The Turn of the Screw* über den Schlusspunkt hinaus im Raum der Metawelten des Lesers weiterschweben. Die ungeheure Zahl von Zitaten und Bezügen in diesen Diskursen hat eine besonders starke Sogwirkung, die zu immer neuen Resonanzen im Leser anregt. Kaum einem Leser wird es schwer fallen, seine persönlichen Anknüpfungspunkte für Resonanzen zu finden.

3. 3. 2. Exemplarische Leser

Leser im Text

Auch John Banville hat, wie Henry James, einen literaturkritischen Beobachter im Text versteckt: Querell¹³², mit dem Victor sich über den literaturkritischen Diskurs des Schreibens und den Diskurs über Religion auseinandersetzt. Ebenso können alle übrigen Beobachter im Text, allen voran Miss V., als textinterne exemplarische Leser identifikatorisch gelesen werden. Miss V. stellt Fragen zum Geschehen, kritisiert, reflektiert und diskutiert Victors Aussagen, wie ein Leser es auch tun würde. Zwar sieht der Leser sie mit den Augen des "unzuverlässigen" Ich-Erzählers: Victor, womit ihre Bewertungen ebenso unzuverlässig werden. Sie bieten aber deshalb nicht weniger Ansätze für Resonanzen des aktuellen, externen Lesers. Diese Beobachtungen werden dann durch sich signalhaft wiederholende Beobachterszenen verstärkt, in denen Nebenfiguren als aktive Beobachter Victors auftreten wie z. B. in den Szenen: (1) (mit

¹³¹ Vergleiche auch: Bert Brechts "Verfremdung".

¹³² Wohl Graham Greene, wie Eibhear Walshe (2006:109) berichtet.

Querell) Paar am Nebentisch (JB:81), (2) (mit Iosif) "fat old man with the dog" (JB:151), (3) (mit Julian und Blanche) Gäste im Restaurant (JB:253), (4) (potentielle) Beobachter in öffentlichen Toiletten (JB:337, 348), (5) (mit Querell) Passanten auf der Straße (JB:392), (6) (mit Querell) Passagiere im Bus (JB:393).

Externe Rezensenten

Rezensenten haben sich sowohl zur Zeit der Veröffentlichung des Romans als auch in jüngster Zeit geäußert¹³³. Patrick McGrath (1997) und lobt seinen attraktiven Schreibstil:

There is much, much more to celebrate in this extraordinary book: prose of a glorious verve and originality, in the service of a richly painted portrait of a man and a period and a society and a political order -- the whole governed by an exquisite thematic design. Contemporary fiction gets no better than this.

John Mullan (2006a) hebt das besondere Identifikationspotential des Genres des Schlüsselromans hervor:

This is what makes *The Untouchable* a *roman-à-clef*: a novel in which actual persons are presented under fictional names. It is a genre that has long offered readers the pleasure of trying to identify its personages, of being in the know. [...] For Banville is making a known story of secrecy and conspiracy into a representative tale of these human inclinations. Being a spy is Maskell's way of convincing himself that he has an inner self, a world beyond surfaces. The novel does not so much rely on our interest in the story of Anthony Blunt as let us see why we might find such a story intriguing.

John Mullan (2006b) beschäftigt auch John Banvilles Ich-Erzählerperspektive und sein Stil:

John Banville has a liking for first-person narration and for narrators who feel compelled to go back to things, to go back over things. [...] Banville is a stylist, and has invented a narrator who is credibly one too. [...] Banville has always enjoyed out-of-the-way words, but Maskell's pleasure in rare words - brumous, autochthons, plumbeous - is the appropriate irony of a fastidious aesthete.

John Mullan nennt damit unsere beiden Basiselemente der Leserlenkung: Genre und Erzähler. Beide Rezensenten betonen auch, wie das wesentliche Element: die Sprache den Leser verführt, sich intensiv mit dem Text zu beschäftigen.

3. 3. 3. Iterative Identifikation und Sinnkonstruktion des Lesers

Iterative intertextuelle Identifikationen und neue Sinnkonstruktionen des Lesers im Leserprozess ergeben sich bei John Banville aus zahlreichen Ansätzen zu Wiedererkennungseffekten von Figuren mit ihren weitgefächerten Affekten,

¹³³ Z. B. in *The New York Times* und *The Guardian*.

Schauplätzen und Diskursen und aus der intellektuellen Herausforderung des *code-breaking* und des *jig-saw puzzles*¹³⁴ des Genres Schlüsselroman. Iterative performative Identifikationen des Lesers entwickeln sich über das Interesse an den intermedialen Parallelisierungen, Doppelungen und Spiegeleffekten von Figuren und Szenen, über die Poetik der Sprache und über Humor und Spannung der Szenen. Das Angebot des Textes ist so groß, dass sich allerdings mancher auch abwenden mag, weil ihm entsprechende Prätexte und Präsuppositionen zur Identifikation fehlen. Banvilles Figuren mögen manchem Leser als überzeichnete Stereotype oder Karikaturen, die in kitschigen Szenen¹³⁵ agieren, vorkommen. Dieser Eindruck ist aber beabsichtigt und Teil der Strategie des Autors. Banville ist sich dieser Situation sehr wohl bewusst: Er will nicht für ein Massenpublikum schreiben, wenn er sie *my readers, that small band* (Rüdiger Imhof 1981:12) und seine Texte *tainted by intellectualism* (John Mullan 2006c) nennt. Wer sich aber auf den Text einlässt, erfährt ein breites harmonisches Schwingungsband von Resonanzen, das sich mit jedem Kapitel umso mehr verstärkt, je größer die Anzahl seiner passenden Präsuppositionen ist. Er gerät dann geradezu in einen kognitiven und affektiven Strudel von eigenen Projektionen auf den Text, der einen Sog in den Text hinein erzeugt. Wolfgang Iser (1994 (1976):297) beschreibt dieses Textgeflecht, sehr deutlich auf John Banville zutreffend, folgendermaßen:

Nun ließe sich ein ganzer Katalog solcher Schnitttechniken entwickeln, die zum Teil ungleich raffinierter sind als der recht schlicht, wenngleich sehr wirkungsvollen Suspens-Effekt. Eine andere, häufig praktizierte Form, den Leser zu einer intensiveren Vorstellungstätigkeit zu veranlassen, besteht darin, mit einzelnen Schnitten unvermittelt neue Personen einzuführen, ja, ganz andere Handlungsstränge beginnen zu lassen, so dass sich die Frage nach den Beziehungen zwischen der bisher vertrauten Geschichte und den neuen, unvorhersehbaren Situationen aufdrängt. Daraus ergibt sich dann ein ganzes Geflecht möglicher Verbindungen, deren Reiz darin besteht, dass nun der Leser die unausformulierten Anschlüsse selbst herzustellen beginnt. Angesichts des temporären Informationsentzugs wird sich die Suggestivwirkung selbst von Details steigern, die wiederum die Vorstellung von möglichen Lösungen mobilisieren. Solche Leerstellen bewirken dann, dass der Leser die Lebendigkeit der erzählten Geschichte nahezu selbst produziert; er beginnt, mit den Figuren zu leben und steht mit ihnen die Ereignisse durch, von denen sie betroffen sind.

Ebenso wie die Unzahl von namentlich genannten oder "leer"-stehenden Referenzen bietet der Text affektiv aufgeladene und im eigenen Leben des Lesers wieder erkennbare Situationen an: Freundschaft, Familie, private Beziehungen, Geburt und Tod, Reisen und Impressionen von Städten und Landschaften in verschiedenen Ländern

¹³⁴ "A jigsaw puzzle?" (JB:142) und "They are setting up a code-breaking centre. [...] They are looking for people with a mathematical bent – chess players, puzzle solver, *Times* crossword addicts, that sort of thing. Mad professors." (JB:228).

¹³⁵ Vergleiche: Victors Erektion im Restaurant, wenn er Nick vom Tod seinen Vaters unterrichtet (JB:298) oder die Überblendung von Victors Tränen und der verregneten Windschutzscheibe seines Wagens. (JB:376).

Europas, Politik, Geschichte seit den 1920er Jahren u. v. a., die sich aber durchaus, trotz aller Vielschichtigkeit, Inkongruenz und Schnitte im Textverlauf, in einzelnen Szenen oder in den Reiseberichten in geschlossenen, verfolgbaren, zeitlich linear geschilderten Episoden entwickeln und dem Leser Halt in seinem Taumel und damit Ansätze für seine Resonanzen bieten.

Die erwähnten Diskurse und vor allem der selbstreflexive Diskurs über Text sind vielfach zur Steigerung ihrer Effekte verschränkt und bieten dem Leser in immer neuen Varianten Identifikationsmöglichkeiten an. Der Leser wird aber nicht nur angeregt, sich seinen Erinnerungen, seiner Imagination und Identifikation hinzugeben, sondern sogar auch eine Reihe von Diskursen anderer Autoren, die nicht explizit genannt sind, zu hören. Allen voran hört er womöglich den selbstreflexiven Diskurs von Virginia Woolf (1992 (1931):221) in *The Waves*, einem anderen Roman über das *age of talking*, in dem es heißt¹³⁶:

But how describe the world seen without a self? There are no words. Blue, red¹³⁷ - even they distract, even they hide with thickness instead of letting the light through. How describe or say anything in articulate words again? - save that it fades, save that it undergoes a gradual transformation, becomes, even in the course of one short walk, habitual - this scene also.

und etwas später: "And now I ask, 'Who am I?' I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know." (Virginia Woolf 1992 (1931):222), wenn Victor, in ganz ähnlicher Stimmung, über sein Leben sagt: "The wave of history rolled over us [...]. I ask again: Have I lived at all? " (JB:56, unsere Unterstreichung).

4. Meta- und posttextuelle Informationsvergabe

In dieser Bewegung schafft sich der Leser als selbständiger, performativ operierender Autor seine eigenen metatextuellen Textentwürfe. Es handelt sich wiederum um eine Bewegung von Innen nach Außen. Mittels einer Metasprache, nämlich der Sprache der hergestellten Bezüge, die der Leser für sich entwickelt und die in seiner Imagination von allegorischen Metafiguren gesprochen wird, entstehen neue fiktionale Metawelten, in denen die Metafiguren metaperformativ in immer weiteren neuen Welten des Leser-

¹³⁶ Auch mit Anklängen an Beckett!

¹³⁷ Neben Schwarz die am häufigsten vorkommenden Farben in *The Untouchable*. Aber auch als Bezug zu Henry James (1948 (1888):22) lesbar: "[...] try and catch the colour of life." (unsere Unterstreichung).

Autors handeln¹³⁸. Zeit- und Raumdimensionen verschwimmen nicht nur im Text, sondern auch im Leser. Es entsteht im Leser, angeregt durch die vorgeführten "unzuverlässigen" Erzählfiguren, durch die Haupt- und Nebenfiguren und durch Doppelungen und Diskurse, eine Meta-Theater-Bühne mit Bühnenbildern, Tableaus, Auftritten von Figuren, Dialogen, *asides*, Mimik, Gesten, Aktionen von Figuren, Handlungen und Ereignissen, Spiegeleffekten und Reflexionen. Der Leser-Zuschauer-Autor kann sich ganz individuell seinen Erinnerungen und seinem *stream of consciousness* hingeben. Die angebotenen Figuren und ihre Verhaltensweisen können infrage gestellt oder akzeptiert werden und erlauben damit dem Leser ganz individuelle Identifikationen mit ihnen. Es kommt im Leser zu metatextuellen Verschränkungen, Übergängen, Improvisationen, Abspaltungen, zu Thematisierungen und Problematisierungen des Geschehens, der Genres, der Zitate und Diskurse. Damit wird der Zuschauerraum zum eigenen Bühnenraum der metatextuellen Performativität des Leser-Zuschauer-Autors. Auch in dieser Sphäre kann man exemplarische Leser unserer drei Texte ausmachen: die Literaturwissenschaftler, die drei Autoren als Leser ihrer eigenen Texte und die in anderen Medien fixierten Metawelten.

4. 1. Henry James

Literaturwissenschaftler als Leser

Einige der Diskurse von Literaturwissenschaftlern wurden schon oben im Abschnitt 3. unter dem Aspekt erwähnt, welche von ihnen von den Autoren sinnkonstruierend verwendet werden. Sie zeigen aber auch, auf welche Diskurse die Kritiker mit ihren persönlichen Resonanzen reagiert haben. Shoshana Felman (1977) hat eine umfassende Diskussion der ihr vorliegenden Diskurse und Interpretationen des Textes im Lichte der Psychoanalyse vorgelegt. Sie setzt sich darin auch mit der Situation des Lesers als "Gefangener" (*caught*, wie Henry James es nannte) des Textes auseinander: "[...] it is in effect the story which holds and comprehends the reader." (Shoshana Felman 1977:184). Auch Barbara Bengels (1978), die die verschiedenen Motivstränge, die sich aus verschiedenen Bedeutungen des Wortes *screw* herleiten lassen, verfolgt, sieht den Leser, der mit diesen Verwirrspiel im Text in Bedrängnis gebracht und in den Text herein gezogen wird, im Zentrum des Textes: "[...] the ultimate turn of the screw is the pressure he brings to bear on the reader himself." (Barbara Bengels 1978:327). Edwin

¹³⁸ Vergleiche: Multiversum-Theorie: Fuhs, Michael. 2007. "Die Realität ist ein viel größeres Ding" (Interview mit David Deutsch, Oxford). *Technology Review – MIT's Magazine of Innovation* 2/2007. <http://www.heise.de/tr/result.xhtml?url=/tr/artikel/84188&words=Deutsch>. 04.03.07.

Fussel (1980) beschreibt weitere Lesarten. Er schlägt u. a. eine feministische Lesart vor, die die Governess als eine vom bekanntermaßen der Frauenbewegung seiner Zeit zugeneigten Autor Henry James gestaltete, fiktive, zwar unterdrückte, aber doch machtbewusste selbständige weibliche Autorin liest. Willie van Peer und Ewout von der Knaap (1995) nehmen die ausführliche Darstellung von Shoshana Felman wieder auf und vergleichen dann systematisch die Freudschen Lesarten und die Lesarten als Geistergeschichte¹³⁹. Die weit gefächerte Literaturwissenschaft der über 100 Jahre seit Erscheinen von *The Turn of the Screw* ist unübersehbar und kann hier nicht ausgebreitet werden. Seit 1980 bündelt die Henry James Society in der Zeitschrift *Henry James Review* viele Arbeiten zu Henry Jamesens Werk. Der Blick der meisten Arbeiten richtet sich aber eher auf ein Verständnis des Textes und seiner Diskurse. Leserlenkende Aspekte tauchen nur bei Shoshana Feldman und Barbara Bengels auf.

Henry Jamesens Metawelt

Henry James (1948 (1888)) schreibt als Antwort auf Walter Besants¹⁴⁰ "ideas on the mystery of story-telling" (Henry James 1948 (1888):3): "[To the young novelist:] [...] try and catch the colour of life itself." (Henry James 1948 (1888):22) und meint damit die metatextuelle Bühne, die ein fiktionaler Text nach seiner Meinung erzeugen sollte. Auch im Text erwähnt er sie gleich zu Anfang, indem er den Ich-Erzähler über Douglas sagen lässt: "He took no notice of her; he looked at me, but as if, instead of me, he saw what he spoke of. 'For general uncanny ugliness and horror and pain.'" (HJ:2, unsere Unterstreichung). Dann werden in seinen mehrfach gestuften Rückschauen, Duplizitäten von Texten, wie Manuskripten und Briefen, und von Auditorien und Lesern und seinen Spaltungen von Innen und Außen seine in die Geschichte der Governess projizierten Metawelten sichtbar. Die Gesichte und Visionen der Governess, ihre Suche nach ihrer Sexualität und ihrem Liebesobjekt ist Henry Jamesens eigene Suche. Statt des in ihrer Phantasie über den Master, deren extreme Abbilder (eben keine eigenständigen *ghosts*!) Quint und Miles sind, lebendigen Liebesobjektes hält sie am Ende jedoch nur eine Puppe, etwas, das nie lebendig war, im Arm. In dem Moment, in dem Miles sich als Liebesobjekt anbietet, wird er zur Puppe und zum Abbild. Henry James kommt zu der Erkenntnis, dass Bilder von Identitäten in der subjektiven Wahrnehmung (im Kopf) getrennt sein können, nach Außen projiziert, aber nicht real

¹³⁹ Weitere Literatur siehe dort und in NE.

¹⁴⁰ Sir Walter Besant (1836 – 1901) war Romancier und Historiker.

und für andere sichtbar sind. Als ultimative Leerstelle oder als Fluchtpunkt des Spiels mit Erzählern präsentiert Henry James so sich selbst als *Master*-Erzähler. Henry Jamesens Bemerkung an Paul Bourget (1898) (NE:114,115) verrät aber auch seine Sorge, sich gegenüber seinem Publikum zu verraten:

I have also despatched to Madame Paul myself a little volume just published – a poor little pot-boiling study of nothing at all, *qui ne tire pas à consequence*. It is but a monument to my fatal technical passion, which prevents my ever giving up anything I have begun. So that when something that I have supposed to be a subject turns out on trial really to be none, *je m'y acharne d'autant plus*, for mere superstition – superstitious fear, I mean, of the consequences and omens of weakness. The small book in question is really but an exercise in the art of not appearing to one's self to fail. You will say it is rather cruel that for such exercises the public also should have to pay. (Hervorhebung Henry James, unsere Unterstreichungen)

Er streicht damit einerseits seine Bescheidenheit heraus, verdeutlicht aber andererseits, dass er sich vor einer *weakness*, die er nicht genauer benennt, abergläubisch fürchtet. Er deutet mit *something* auf sein Schreiben, meint aber wohl auch seine eigene persönliche Verfassung¹⁴¹, die sein Publikum entdecken könnte. Auch Dorothea Krook (1988) findet, dass Henry James sich selbst als Teilnehmer in seiner Geschichte versteckt, also auf sich selbst als Leser wirkt:

[Henry James], the Reader, is an element of or in the fictive world of the story, performing the double function of being both a character in the fictive drama of the story and an interpreter of the fictive drama - and in that sense a Reader of Henry James. (Dorothea Krook 1988:300)

[It is] the deepest theme or 'intention' of James's story: that neither the Reader in Henry James nor the Reader of Henry James will ever be 'told', he will always have to 'find out, find out' for himself. And of course what he finds out will prove, each time afresh, the abiding truth of Blake's perception, that 'As a man is, so he sees'¹⁴².. (Dorothea Krook 1988:315)

Ebenso sieht Richard Henke (1995:227) zusammen mit John Carlos Rowe den Autor Henry James hinter seinem Werk hervortreten:

More recent critics also see the dilemma of Henry James as involving an intersection of his writing and his mysterious personal life. John Carlos Rowe believes that some of the ambiguity in James's writing stems from "James's own ambivalence (his psychic contradiction) regarding [...] his own sexuality"¹⁴³.

Das wird auch in den erotischen Bezügen der folgenden, über Schlüsselbegriffe parallelisierten Szenen deutlich:

- Eingangssequenz: The story had held us, round the fire, sufficiently breathless [...]. (HJ:1).

¹⁴¹ Henry James hatte offenbar den Prozess und die Verurteilung 1885 von Oscar Wilde verfolgt. Wildes Partner war Lord Alfred Douglas.

¹⁴² William Blake ist auch eine der ganz wesentlichen Quellen für John Banville.

¹⁴³ Vergleiche: Rowe, John Carlos. 1984. *The Theoretical Dimensions of Henry James*. Madison: U of Wisconsin Press. 154-155.

- Douglas: (1) I can see Douglas there before the fire, to which had got up to present his back, looking down at this converser with his hands in his pockets [...] (HJ:1). - (2) He [...] went to the fire, gave a stir to a log with his foot, then stood a moment with his back to us. [...] (HJ:6).

- Governess1: [...] nor write about anything [...] he held her hand [...] she already felt rewarded. (HJ:6).

- Miles: (1) Miles [...] stood a moment with his hands in his pockets and looked at the joint [roast mutton] on which he seemed on the point of passing some humorous judgement. [...] (HJ:78) - (2) Miles stood again with his hands in his little pockets and his back to me –stood and looked out of the wide window [...]. (HJ:78).

- Schlussequenz, Governess2: I caught him, yes, I held him – it may be imagined with what a passion [...]. (HJ:85) (überall unsere Unterstreichungen).

Darin werden Douglas und Miles über *his back* und *his hands in his pockets* parallelisiert und über *log* bzw. *joint* homoerotisch konnotiert. Die drei Sequenzen: "Eingangssequenz", "Governess1" und "Schlussequenz der Governess2" werden über *held* und *fire/rewarded/passion* ebenfalls parallelisiert und heteroerotisch aufgeladen und dann über *story*, *write* und *caught*¹⁴⁴ auf den Autor bezogen, dessen heteroerotisches Liebesobjekt aber, wie der Ausgang der Geschichte zeigt, nur in seiner Phantasie als die "Puppe" Miles der Schlussequenz existiert. Die "Eingangssequenz"/"Douglas" und die Sequenz "Miles"/"Schlussequenz" sind außerdem an der Sequenz "Governess1" gespiegelt. Eingeschoben sind zwei ähnlich über Schlüsselbegriffe parallealisierte Szenen: Douglas/Ich-Erzähler und Flora/Mrs. Grose, die beide ebenfalls über *love*, die Doppeldeutigkeit von *you are acute :: a cute* bzw. *embrace, yielding, her relation*, aber nun wiederum homoerotisch konnotiert sind:

- Douglas/Ich-Erzähler: He continued to fix me. "You'll easily judge," he repeated: "*you* will." – I fixed him too. "I see. She was in love. – He laughed for the first time. "You are acute. Yes, she was in love. That is she had been. That came out – she couldn't tell her story without it coming out. I saw it, and she saw I saw; but neither of us spoke of it. (HJ:2,3, Hervorhebungen Henry James, unsere Unterstreichungen).

- Flora/Mrs. Grose: "Mrs. Grose [...] clasped in a long embrace the little tender yielding body. [...] I had at that moment envied Mrs. Grose the simplicity of her relation." (HJ:67, Hervorhebung Henry James).

¹⁴⁴ Siehe oben: Henry Jamensens Intention: "[...] to catch those not easily caught [...]". (NE:125).

Über *story* wird wiederum der Rückbezug zum Autor hergestellt, dessen homoerotische Liebe aber unbeantwortet bleibt: "He [Douglas] quitted the fire and dropped back into his chair." (HJ:3).

Hinter solchen Spiegelungen und Verschränkungen von Sequenzen versteckt Henry James womöglich sein ganz persönliches, privates metatextuelles Nachdenken über hetero- und homoerotische Beziehungen als Leser seines eigenen Textes. Auch John Fletcher (2000:63) findet u. a. in den Anspielungen und ausgetauschten Blicken zwischen Douglas und dem Ich-Erzähler (HJ:2,3) einen homoerotischen Bezug und verfolgt ihn zurück auf den größeren Zusammenhang von Henry Jamesens *Narratives of Homospectral Panic*: "The late ghostly tales of Henry James return again and again to what one might call the drama of spectralization, the drama of the production of spectres. [It] attaches to the whole conflicted implication of same-sex and cross-sex relations and desires."

Posttextuelle Metawelten

Die vorliegenden Metawelten in Form von Oper- und Film-Adaptionen¹⁴⁵, und die allgemein große Leserresonanz über 100 Jahre zeigen, dass der Text auch heute noch neue Welten: *life itself* wecken kann. Henry James hat nicht umsonst seine erste Fassung als Fortsetzungsgeschichte angelegt, um womöglich Rückmeldungen zu seiner Geschichte aufzunehmen und, wie auch Paul B. Armstrongs (1987-1988) oben erwähnter Kommentar zur Genealogie der Geschichte nahe legt, seine Kommentare dazu entsprechend geformt.

4. 2. Samuel Beckett

Literaturwissenschaftler als Leser

Die Literaturwissenschaft hat sich bisher nicht mit den Unterschieden von Becketts Text und Schneiders Film explizit auseinandergesetzt, sondern eher den Ausgangsdiskurs von Berkeley: *Esse est percipi* anhand der Filmfassung diskutiert. Ruth Perlmutter (1977:94) fasst diesen Diskurs unter filmwissenschaftlichen Aspekten so zusammen:

Beckett is at the forefront of the postmodern program, where the preoccupation is with the representation of the function of representation, expressed by the reworking or undermining of the relationships of representation. Beckett's *Film* puts into question the ideological relationship of

¹⁴⁵ Oper von Benjamin Britten (1954) und Filme z. B. von Jack Clayton (1961) u. a..

cinema and viewer. In its critical examination of the appropriation of the subject by the spectator and the camera and vice-versa it links the production of meaning and the construction of the impression of reality endemic to film-making and film-viewing to our semiotic way of apprehending our reality.

Gilles Deleuze (1993:36-39) beschreibt, wie der Film *Film* die drei cinematographischen Modi vereint: *action* (Straße und Vestibül), *perception* (Zimmer) und *affection* (Gegenüberstellung E/O in der Schlusszene) und als Auseinandersetzung des Iren Beckett mit dem Iren Berkeley gelesen werden kann. Katherine Waugh und Fergus Daly (1995) kontextualisieren den Film zwischen Gilles Deleuze, Alfred Hitchcock, Michael Powell, Michelangelo Antonioni und Alain Robbe-Grillet und Marguerite Duras und damit zwischen Philosophie und Literatur:

Beckett's film can be seen to deserve the tribute paid to it by Deleuze which emphasises the specifically Irish aspect of its greatness. For Deleuze the entire film is "the tale of Berkeley who has had enough of being perceived and perceiving. [...] Beckett's film is different from those of other directors of the 50ies and 60ies concerned with the problems of perception, such as Hitchcock in *Rear Window*, Michael Powell with *Peeping Tom* and Antonioni with *Blow-Up*. [...] [In the literature of the time, Alain] Robbe-Grillet and [Marguerite] Duras followed a similar route.

Nur James Monaco (2000:428-430) stellt *Film* in einen Zusammenhang mit anderen medialen Werken Becketts:

Beckett's series of analytical plays makes an elegant summary of the aesthetic differences between and among media: *Play*: presents three characters immobilized on stage in urns. [...] *Film* develops the dialectic between filmmaker and subject [...]. *Eh Joe*, a teleplay, is an equally insightful analysis of the essential elements of television [...]. *Cascando* and *Words and Music* are both radio-plays.

Samuel Becketts Metawelt

Auch Samuel Beckett sucht die Rückschau (in Fotos und in der Perspektive auf O von Hinten), die Duplizität (von Text und Film), die Spaltungen von O/E, von Innen und Außen, um seine Metawelten zu projizieren. Er präsentiert als Schlussfolgerung seines "Persönlichkeitsspaltungsexperiments" seine Erkenntnis, dass man der Selbstreflexion nicht entfliehen kann. In der Phantasie mag sich "Eye"¹⁴⁶ als E abspalten können, Bilder von Identitäten mögen in einer Versuchsanordnung getrennt werden können, sie fallen aber schließlich doch immer wieder zusammen. Beckett offenbart sich so, wie Henry James, selbst als Fluchtpunkt seines Projektes *Film*, dem er ebensowenig wie Henry James entfliehen kann.

¹⁴⁶ So lautete der ursprüngliche Titel, der zwar mit der Homophonie von "eye" und "I" spielt, aber O nicht in die Gesamtidentität E/O einbezieht und womöglich deshalb fallengelassen wurde.

Alan Schneiders Metawelt: Film

Der Leser Alan Schneider ist der Hersteller der Metawelt seiner Filmfassung für Zuschauer, die O/E beobachten und sich dann wiederum selbst neue Welten schaffen. Alan Schneider (1969) erwähnt in seinem Essay über die Herstellung von *Film* seine, von ihm neu geschaffene Welt, die er als ein Auge: *beautifully creased and reptilian*, das den Beginn und das Ende von *Film* markiert, sieht:

We had decided, once the original opening sequence was eliminated, that we would open with a huge menacing close-up of an eye, held as long as possible and then opening to reveal the pupil searching and then focusing-and then cut to Keaton running along the wall. The texture of Buster's own eyelid was beautifully creased and reptilian; [...].

Ruth Perlmutter (1977:91,92) beschreibt diese Welt zunächst als metacinematische¹⁴⁷ Welt einer Allegorie von Autobiographie über *presence* und *absence*, die mehr vermittelt als der ursprüngliche Text¹⁴⁸ und folgert dann:

The real flight in *Film* has been from the entrapment of cinema itself – the shot/countershot wherein the character's gaze is met by another; reflexive images which duplicate him or extend his personal space; framed or graphic devices that remind him that all consciousness is structured and [92] allusive, and the seductions of narrative – memory links with the past and talking to ourselves and to others, which is the way film mimics the continuous present of our lives.

Alan Schneider übernimmt performativ exakt Es Erzählerrolle für seine Kameraführung als E und konzipiert den Film in der Tradition des Schwarz/Weiß-Stummfilms, nicht zuletzt auch mit der Wahl seines Protagonisten Buster Keaton, einer Ikone dieses Genres, der die eigentlich als Anweisung zum *set* von Beckett vorgesehene Anmerkung: *Dead straight* (SB:164) mit seinem maskenhaften *dead-straight*-Gesichtsausdruck als seinem "Markenzeichen" repräsentiert. Er dokumentiert die Auswahl seiner Resonanzen an folgenden Veränderungen von im Text vorgegebenen Situationen, wenngleich Samuel Beckett sie auch sanktioniert hat:

Konzentration

(1) Er streicht die allgemeine Straßenszene und beginnt stattdessen mit einem Schwenk von Empire State Building zu einer hohen gemauerten Wand (als Antizipation der Wände des Zimmers) an leerem Abbruchgrundstück mit Steintrümmern und kleinem Graben (als Metapher der Spaltung O/E). Dann wird die Sequenz mit dem Zeitung lesenden Paar eingefügt, dann folgt Schnitt zur Ecke einer Hausfront straßenseitig mit Eingang (ohne Tür) ins Vestibül.

¹⁴⁷ Siehe dazu auch Linda Hutcheon (2002 (1998):102).

¹⁴⁸ Sie nimmt damit auch das Motiv des "Diptychons" von Martin Puchner (1999) vorweg.

(2) Er streicht den Affen im Arm der Dame.

(3) Alan Schneider verzichtet auf Becketts schräge Fensternische und gestaltet das Zimmer rechteckig.

Verstärkung

(1) Er betont die komischen Elemente: *couple* (Sie: weiß, hell gekleidet; Er: schwarz gekleidet, inkl. der Farben der Brillen) und Tiere (Katze: hell, Hund: dunkel, beide, anders als im Text, gleich groß) und führt zusätzlich einen an der Mauer des Abbruchgrundstücks liegenden Balken als Metapher der Überhöhung der Aktionen und eine Absperrung, die von O umgestoßen wird und die die komische Wirkung des Anrennpelns des Paares und die von Buster Keatons trippelnder *precipitancy* (SB:164) erhöht, ein.

(2) Er stellt das Paar auf abschüssigen Schutt und verstärkt damit einerseits den komischen Effekt des Anrennpelns und führt andererseits damit eine zusätzliche Metapher für den sich reduzierenden Handlungsablauf ein.

(3) Alan Schneider fügt die Aufschließ- und Abschließszene der Zimmertür und darin Keatons beide Hände ein, die, wie sein Auge sich in der Eingangs- und Schlussequenz schließt und öffnet, in jeder "Abdeckungs"-Sequenz (Gardine, Spiegel, Papagei, Fisch) zweimal leicht auf das abgedeckte Objekt drücken und abheben. So doppelt er diese Sequenzen und die oben erwähnten "Augen"-Sequenzen zusätzlich¹⁴⁹.

(4) Er positioniert, anders als Beckett Papagei, Fisch, Spiegel, Gottesbild an einer Wand und verstärkt damit den Sequenzcharakter der Abdeckungen.

(5) Er führt das mehrfache Pulsfühlen ein, um die von Beckett vorgeschriebene Agonie Os zu visualisieren.

(6) Er gibt den Tieren ein geflochtenes Körbchen, bei Beckett sitzen sie auf dem Boden (SB:166), und verstärkt so, auch wenn es dafür Gründe in der Dressur der Tiere gegeben haben mag, Becketts Metapher des *sanctuary* (SB:171) und damit einen weiteren religiösen Bezug ein.

(7) Alan Schneider lässt die Decke des Spiegels herunterfallen und gibt damit O einen zusätzlichen komischen Auftritt.

(8) Er verwendet verschiedene Stile von Fotos: unterschiedlich gerändert und mit unterschiedlich gerahmten Positionen der Abbildung, um ihren Sequenzcharakter über die Zeit ihrer Produktion zu unterstreichen.

¹⁴⁹ Ein Schlüssel ist wohl nicht sichtbar, um den Bezug Hände/Augen nicht mit einer anderen Metapher zu unterlaufen.

Im Film nimmt Alan Schneider außerdem das Spannung erzeugende Element der sich immer bedrängender gestaltenden Verfolgung, die Beckett im Text vorgibt, auf und verstärkt es mit filmischen Mitteln: Er beleuchtet ohne Schatten, verwendet Filmmaterial mit grobem Korn, das mit seiner natürlichen Unschärfe: *unreality* (SB:163) und einen stilisierten, künstlichen Eindruck erzeugt ("[...] as precisely stylized as possible." (SB:170)), und verwendet eine bewegliche Kamera, mit so wenigen Umschnitten wie möglich und mit langen Schwenks, deren Einstellungen besonders hohe Intensität vermitteln¹⁵⁰.

Alan Schneider (1969) nennt seinen zentralen Diskurs für die Entwicklung seiner Fassung den des *mocking*, also einen affektiv aufgeladenen kulturkritischen Diskurs, der auch Buster Keaton besonders interessiert hat: "By the time we got to the sequence with the animals, he was in his element. This was straight slapstick, a running gag, the little man versus a mutely mocking animal world." Indem er so die performativen und theatralen Elemente konzentriert und verstärkt, grenzt sich Alan Schneider vom Beckettschen Text deutlich ab und etabliert seine eigenständige Lesart als filmisches Werk. William F. van Wert (1980) sieht das Werk als einmalige und einzigartige Realisierung des selbstreflexiven, sich selbst in Frage stellenden Diskurses, wenn er schreibt:

Film calls into question the very nature of the camera as a recorder of reality, imbuing it with an obsessive personality that is at once voyeur and victim. (William F. van Wert 1980:139)

und schließt:

Beckett's film doubles upon itself in this way, each frame being repeated in opposition to itself (blur vs. focus; close-ups vs. long shot; fixed frame vs. mobile revolving camera). No other filmmaker would have dared to call his film, his first film, simply, generically and arrogantly - *Film*. Beckett's film deserves the title. (William F. van Wert 1980:140)

4. 3. John Banville

Literaturwissenschaftler als Leser

Die Wirkung der vom Text angebotenen Diskurse in der Literaturwissenschaft findet sich u. a. in zwei Sammelbänden der *Irish University Review*: in (1981) 11 über die ersten Werke und in (2006) 36 über die Werke der knapp zehn Jahre seit Erscheinen

¹⁵⁰ Carole Berger (1978:147) notiert in Anwendung von Stanley Fishs und Wolfgang Isters Theorien auf die Filme von Alfred Hitchcock, Sergjej Eisenstein u. a. diesen Effekt: "Conventionally, the slow pan is a suspense building shot, which reveals something sought after, or dreaded by the audience, a character, or both."

von *The Untouchable* (1997) versammelt. Beispielhaft für die breite Diskussion über das verschränkte Werk von John Banville, das mittlerweile auch von seinen literaturkritischen Lesern einfühlbar, metatextuell *Banville Land* genannt wird, soll hier Ingo Berensmann (1999) zu Wort kommen. Er positioniert John Banville zunächst in den weiten Kontext der Moderne und Postmoderne, wenn er schreibt:

Banville's novels prove to be fictions that explore the making of (other) fictions; they provide insights into the status and role of fictions in modernity, from science and art to notions of personhood and identity, and it is in this sense [...] that they are *meta-fictional*. (Ingo Berensmann 1999:17).

Metafiction, i.e. "fiction about fiction", or more precisely "fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity"¹⁵¹, is regarded as a hallmark of 'postmodernist' writing and as marking a new kind of relation or role distribution between authors, reader, texts and what for the sake of simplicity is called 'the world'. (Ingo Berensmann 1999:18)

Er ergänzt dann: "Although it is true that problems of perception and representation are central feature of Banville's thematic, [...] they [also] concern issues of cognition, mediation and representation generally, including questions of perspectivism and constructivism." (Ingo Berensmann 1999:25,26) und fasst Linda Hutcheon (1988)¹⁵² folgend im Hinblick auf Victor Maskell so zusammen: "But, before his final (and therefore equally inaccessible) moment, the search for the unattainable kernel of selfhood can only reveal a sequence of simulacra." (Ingo Berensmann 1999:246). Dieser weite Bogen, den John Banvilles literaturkritischer Leser Ingo Berensmann hier abschreitet und den er und andere Zug um Zug weiter erkunden, zeugt davon, wie stark Banvilles Lenkungsstrategien auf Leser wirken können.

John Banvilles Metawelt

John Banville verwendet dieselben Techniken der Rückschau, Duplizität, Kontrastierung, die Aufspaltung in multiple Figuren, um ebenfalls seine phantasierten Welten zu projizieren. Er erkennt, dass die dann in seiner Metawelt entstehenden Identitäten nur Fälschungen, sogar Fälschungen von Fälschungen (*simulacra*), und weder in der Wahrnehmung (*head*) noch emotional (*heart*) unterscheidbar sind. John Banvilles Fluchtpunkt ist zunächst also ebenfalls er selbst als *Master-Erzähler*¹⁵³, der

¹⁵¹ Zitiert aus: Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Metuen. 1.

¹⁵² Linda Hutcheon (1988:223) konstatierte: "What I would want to argue is that postmodern art works [to] contest the "simulacration" process of mass culture – not by denying it or lamenting it – but by problematizing the entire notion of the representation of reality, and by therein suggesting the potentially reductive quality of the view upon which Baudrillard's laments are based.

¹⁵³ Vergleiche: "[John Banville:] I could see myself as one of the European modern masters." (Hedda Friberg (2006:202)).

sich hinter *the untouchable* Nick, dem "Zeremonienmeister", verbirgt. Schließlich gibt er aber im letzten Satz: "Father, the gate is open" (JB:405) diese Rolle auf und nennt Gott: "Father" als den, dem man nicht entfliehen kann, ganz gleich, ob man Herz oder Hirn ausschaltet, und als den letztlichen Fluchtpunkt seines auktoriellen Anliegens.

Posttextuelle Metawelten

John Banvilles Text wurde bisher nicht in andere fixierte Metawelten übertragen. Es gibt keine Filmfassungen. Foren wie der *Book Club* von *The Guardian* und die dazugehörigen Blogs zeugen aber von zahlreichen Metawelten von Lesern, die auch Rückmeldungen an den Autor geben. John Banville nutzt, wie er in seinen Interviews erklärt, derartige Rückmeldungen für die Konzeption seiner Folgeprojekte, in denen er weitere Metawelten für sich entwickelt.

5. Zusammenfassung

Wie Virginia Woolf uns mit folgender Bemerkung in Bezug auf *The Turn of the Screw* vermittelt: "We are afraid of something unnamed, of something, perhaps, in ourselves." (NE:160, unsere Unterstreichungen) spannt sich über 100 Jahre ein Bogen des Themas: "Unbennbarkeit in uns selbst" von Henry James über Samuel Beckett zu John Banville, ein Bogen, mit dem sie auf Samuel Beckett¹⁵⁴ voraus weist und den dann John Banville wiederum in seinem Titel anklingen lässt. Auch Wolfgang Iser (1991:505) spricht dieses zentrale Thema an, wenn er sagt:

Die Inszenierung der Literatur veranschaulicht die ungeheure Plastizität¹⁵⁵ des Menschen, der gerade deshalb, weil er keine bestimmte Natur zu haben scheint, sich zu einer unvordenklichen Gestaltenfülle seiner kulturellen Prägung zu vervielfältigen vermag. Das macht die Unmöglichkeit, sich gegenwärtig zu werden, zur Chance des Menschen. Sich nicht haben zu können, bedeutet dann für den Menschen, sich durch seine Möglichkeiten auszuspielen, die gerade deshalb unbegrenzt sind, weil er durch sie nicht zu sich selbst findet.

Es ist dasselbe Thema, das er später ebenfalls unter Hinweis auf Henry James als Ursprung der leserlenkenden Selbstreflexion über "illusionäre" Fiktionalität von Autoren angibt: "Henry James sah in dieser 'illusion [...] of having lived another life'¹⁵⁶ die entscheidende Qualität erzählender Prosa." (Wolfgang Iser 1994 (1976):210). Auch

¹⁵⁴ Vergleiche: Beckett, Samuel. 2004 (1953). *L'Innommable*. Paris: Minuit.

¹⁵⁵ Diese Plastizität wird auch von Henry James 1898 im Brief an Louis Waldstein im Bezug auf die Kinder in seiner Geschichte erwähnt (NE:115, siehe oben).

¹⁵⁶ Vergleiche: James, Henry. 1972. *Theory of Fiction*. Lincoln. 93.

dies ist eine Bemerkung, die sich bei John Banville, postmodern als Frage von Victor formuliert: "Have I lived at all?" (JB:56) wieder findet.

Alle drei Texte weisen, wie wir gesehen haben, gewisse, aus ihren historischen gesellschaftlichen Kontexten herleitbare Unterschiede auf: Henry James schreibt zur Wende zum 20. Jahrhundert für ein Massenpublikum, Samuel Beckett zur Mitte des Jahrhunderts eher für einen kleinen Kreis von intellektuellen Kunstfilm-Liebhabern, so wie John Banville zur Wende ins 21. Jahrhundert ebenfalls seine *small band* von intellektuellen Lesern bedienen will. Die unseren Texten eigene, selbstreflexiv vorgeführte Intertextualität und Performativität wird mit von Henry James zu John Banville mit ansteigender Komplexität in vielen Ausprägungen und Übergängen bis hin zur Theatralität diskutiert. Alle drei breiten neben diesen die Texte verbindenden selbstreflexiven, narratologischen Hauptdiskursen spezifische in ihrer Zeit relevante Diskurse aus: Henry James den psychologischen, spiritistischen, Samuel Beckett den existentiellen, expressionistischen¹⁵⁷ und religiösen und John Banville seinen postmodernen intermedialen Diskurs. Alle drei Autoren verwenden aber intentional textuell dieselben zeitunabhängigen Grundmuster der Leserlenkung: vermischte Genres, "unzuverlässige" Erzähler, exemplarische Leser und Beobachter im Text, verschränkte, den Leser versichernde und verunsichernde, gedoppelte oder kontrastierte Figurenkonstellationen, Schauplätze und Szenen, vieldeutige sprachliche Äußerungen, Humor und Spannung und verschiedene Diskursfelder, um ihre Leser zu Resonanzen und Identifikationen mit dem Text zu bewegen. Samuel Becketts Text reduziert und fokussiert dieses vielfarbige Spektrum und nimmt gerade deshalb, wie William van Wert (1980:140) betont, eine ganz herausgehobene Sonderstellung als ein *Film*, der "seinen schlichten Titel verdient", ein.

Die Reaktionen unserer exemplarischen externen Leser: Rezensenten und Literaturkritiker zeugen von einem sehr hohen Resonanzpotential der Texte. Die Muster der jeweiligen Reaktionen sind sicherlich für *The Turn of the Screw* und für *The Untouchable* ähnlich. Becketts *Film* fungiert nur als Baustein in seinem Gesamtwerk und hat deshalb nur begrenzte externe Resonanz gefunden. Immerhin hat er aber uns in der Analyse seiner Realisierung als Alan Schneiders Film wichtige Hinweise auf phänomenologische Zusammenhänge der Leserlenkung wie die "Neukonzeptionierung"

¹⁵⁷ Vergleiche auch: William van Wert (1980:134).

als neue Sinnkonstruktion und die identifikatorische "Konzentration" und "Verstärkung" geliefert. Schließlich sind wir auch über die Betrachtung der Literaturkritiker in ihrer Doppelrolle als Leser den eher privaten Intentionen der Autoren in ihren persönlichen Metawelten auf die Spur gekommen.

Insgesamt zeigen sich also in den strategischen Lenkungsprozessen unserer drei Texte über den betrachteten Zeitraum von 100 Jahren qualitativ kaum Unterschiede. Das liegt sicherlich nicht zuletzt auch an der getroffenen Auswahl. Sie alle haben sehr ähnliche formale Grundstrukturen und verarbeiten dieselben Diskurse. Auch die festgestellten quantitativen Unterschiede liegen weitgehend in der Konzeption der Werke als Kurzgeschichte, Skript bzw. Roman begründet. Immerhin konnten aber nicht nur bestimmte Intentionen der Autoren, den Leser zu lenken und zum Weiterlesen oder Weiterempfehlen anzuregen, nachgewiesen, sondern auch erfolgreich auf exemplarische Leser wirkende Strategien herausgearbeitet werden. Diese haben uns dann zu allgemeinen Mustern der Identifikation und neuen Sinnkonstruktion des Lesers geführt.

Die für die drei Texte diskutierten positiven Rückmeldungen des Leser-Marktes an die Autoren sind Wegmarken des Erfolgs ihres Gesamtwerks: Die Autoren waren und sind außerordentlich erfolgreich, "vermarkten" sich aktiv wie John Banville und haben, wie Henry James und Samuel Beckett, zu ebenso erfolgreichen Vervielfältigungen in anderen metatextuellen Medien oder, in der Sprache des Marketing, zu "Multiplikatoren" verführt. Die jeweiligen lenkenden Marketing-Strategien der Autoren haben also funktioniert.

Schlussbemerkung

Diese Arbeit hat versucht, von einer Metaperspektive jenseits von Autor, Text und Leser aus die vielfältigen strategischen Aspekte einer Leserlenkung erstmals in seiner vollständigen Bewegung vom Autor zu ihren Effekten beim Leser und wieder zurück zu Effekten beim Autor anhand dreier Texte auszubreiten. Die Selbstreflexivität der gewählten Texte erschien dabei als erster, hilfreicher Ansatzpunkt. Die noch jungen literaturkritischen Ansätze der Performativität und Theatralität und der Psychonarratologie werden aber an weiteren Textbeispielen weitere Erkenntnisse auf diesen Feldern produzieren müssen, bevor wir zu einem wirklich umfassenden Verständnis dieser Phänomene werden kommen können.

Bibliographie

Primärliteratur

- James, Henry. 1999 (1898). *The Turn of the Screw*. Esch, Deborah und Jonathan Warren (Herausgeber). New York, London: Norton. [HJ und NE]
- Beckett, Samuel. 1984 (1963). *Collected Shorter Plays*. New York: Faber & Faber. 162-174. [SB]
- Beckett, Samuel. 1964. *Film*. <http://www.ubu.com/film/beckett.html>. 16.05.07.
- Banville, John. 1997. *The Untouchable*. London: Picador. [JB]

Sekundärliteratur

- Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam.
- Barthes, Roland. 2000 (1968). "Der Tod des Autors". in: Fotis Jannidis (Herausgeber) *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Stuttgart: Reclam. 185-193.
- Bengels, Barbara. 1978. "The Term of the 'Screw': Key to Imagery in Henry James's 'The Turn of the Screw'". *Studies in Short Fiction*. 15. 323-327.
- Berensmann, Ingo. 1999. *John Banville: Fictions of Order – Authority, Authorship, Authenticity*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Berger, Carole. 1978. "Viewing as Action: Film and Reader Response Criticism". *Literature/Film Quarterly*. 6. 144-151.
- Bergner, Heinz. 1977. "Text und Kollektives Wissen". In: Herbert Grabes (Hrg.). *Text-Leser-Bedeutung*. Grossen-Linden: Hoffmann. 1-18.
- Bortolussi, Marisa, Peter Dixon (Herausgeber). 2003. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literature Response*. Cambridge: University Press.
- Butler, Judith. 1988. "Performative Akte und Geschlechterkonstitution". in: Uwe Wirth (2002).
- Cook, David A., Timothy J. Corrigan. 1980. "Narrative Structure in The Turn of the Screw: A New Approach to Meaning". *Studies in Short Fiction*. 17. 55-65.
- Coughlan, Patricia. 2006. "Banville, The Feminine, and The Scenes of Eros" in: *Irish University Review*. 36, 1. 81-101.
- Culler, Jonathan. 1976. "Critical Presuppositions: Presupposition and Intertextuality". *MLN*. 91, 6. 1380-1396.

- Curtsinger, E. C.. 1980. "The Turn of the Screw as Writer's Parable". *Studies in the Novel*. 12, 4. 344-358.
- Deleuze, Gilles. 1993. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit.
- De Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading*. New Haven, London: Yale University Press.
- D'hoker, Elke. 2006. "Self-Consciousness, Solipsism, and Storytelling: John Banville's Debt to Samuel Beckett" in: *Irish University Review*. 36, 1. 68-80.
- Faulkner, Howard. 1983. "Text as Pretext in The Turn of the Screw". *Studies in Short Fiction*. 20, 2-3. 87-94.
- Felman, Shoshana. 1982 (1977). "Turning the Screw of Interpretation." in: Shoshana Felman (Herausgeberin). *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press. 94-207.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. "Theatralität als Kulturelles Modell". in: (dies., Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Herausgeber). *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: A. Francke. 7-26.
- Fletcher, John. 2000. "The Haunted Closet: Henry James's Queer Spectrality". *Textual Practice*. 14, 1. 53-80.
- Frey, Hans-Jost. 1997. "Über Darstellung bei Benjamin". in: Thomas Schestag (Hrsg.) *Geteilte Aufmerksamkeit : Zur Frage des Lesens*. Frankfurt, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften. 29-53.
- Friberg, Hedda. 2006. "John Banville and Derek Hand in Conversation." *Irish University Review*. 36,1. 200-215.
- Fussell, Edwin. 1980. "The Ontology of The Turn of the Screw". *Journal of Modern Literature*. 8, 1. 118-128.
- Gervais, David. 2004. "The Master's Lesson: Balzac and Henry James". *The Cambridge Quarterly*. 33, 4. 315-330.
- Gibson, Andrew. 1985. "Comedy of Narrative: Nabokov, Beckett, Robbe-Grillet". *Comparative Literature*. 37, 2. 114-139.
- Goetz, William. 1981. "The 'Frame' of The Turn of the Screw: Framing the Reader In". *Studies in Short Fiction*. 18, 1. 71-74.
- Gontarski, S. E.. 1998. "Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre". *Journal of Modern Literature*. 22, 1. 131-46.
- Halttunen, Karen. 1988. "Through the Cracked and Fragmented Self": William James and The Turn of the Screw". *American Quarterly*. 40, 4. 472-490.

- Hand, Derek. 2006. "Introduction: John Banville's Quixotic Humanity". *Irish University Review*. 36,1. VIII-XI.
- Hellenga, Robert R.. 1982. "What Is a Literary Experience like?". *New Literary History*, 14, 1. 105-115.
- Henke, Richard. 1995. "The Man of Action: Henry James and the Performance of Gender". *The Henry James Review*. 16, 2. 227-241.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge.
- 2002 (1989). *The Politics of Postmodernism*. New York, London: Routledge.
- Imhof, Rüdiger. 1981. "An Interview with John Banville: 'My Readers, That small Band, Deserve a Rest.'". *Irish University Review*. 11. 5-12.
- Iser, Wolfgang. 1991. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- 1994 (1976). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink.
- James, Henry. 1948 (1888). "The Art of Fiction" in: Morris Roberts (Herausgeber). *The Art of Fiction and Other Essays by Henry James*. New York: Oxford University Press. 3-23.
- Kenny, John. 2006. "Well Said Well Seen: The Pictorial Paradigm in John Banville's Fiction". *Irish University Review*. 36, 1. 52-67.
- Krook, Dorothea. 1988. "As a man is, so he sees': The Reader in Henry James". *Neophilologus*. 72, 2. 300-315.
- Levy, Eric P.. 2001. "The Beckettian Mimesis of Seeing Nothing". *University of Toronto Quarterly*. 70, 2. 620-632.
- Mansell, Darrel. 1985. "The Ghost of Language in The Turn of the Screw". *Modern Language Quarterly*. 46, 1. 48-63.
- Mazzella, Anthony J.. 1980. "An Answer to the Mystery of The Turn of the Screw". *Studies in Short Fiction*. 17. 327-333.
- McGrath, Patrick. "The Fourth Man." *The New York Times*. 8. Juni 1997.
- McMinn, Joseph. 2006. "'Ah, This Plethora of Metaphors! I am Like everything except Myself': The Art of Analogy in Banville's Fiction." *Irish University Review*. 36, 1. 134-150.
- Monaco, James. 2000. *How to Read a Movie*. New York: OUP.
- Mullan, John. "Artifice and Intelligence". *The Guardian*. 11. Februar 2006a.

- "Style and Substance". *The Guardian*. 18. Februar 2006b.
- "Omens and Poetic Licence". *The Guardian*. 25. Februar 2006c.
- "A Novelist of Ideas". *The Guardian*, 4. März 2006d.
- Neumann, Gerhard. 2004. "Die Instanz der Szene im Denken der Sprache: Argument und Kategorie der 'Theatralität' in der Literaturwissenschaft". in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Herausgeber). *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: A. Francke. 139-157.
- Nünning; Ansgar (Herausgeber). 2004. *Literatur und Kulturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- 1998. *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Packard, Vance. 1980 (1957). *The Hidden Persuaders*. New York: Washington Square Publications.
- Peer, Willie van; Knaap, Ewout van der. 1995 "(In)Compatible Interpretations? Contesting Readings of The Turn of the Screw". *MLN*. 110, 4. 692-710.
- Perlmutter, Ruth. 1977. "Beckett's Film and Beckett and Film". *Journal of Modern Literature*. 6. 83-94.
- Pittock, Malcolm. 2005. "The Decadence of The Turn of the Screw". *Essays in Criticism*. 55, 4. 332-351.
- Puchner, Martin. 1999. *Textual Cinema and Cinematic Text: The Ekphrasis of Movement in Adam Thorpe and Samuel Beckett*. New York: EEESE.
- Quintilian. 1995. *Ausbildung des Redners*. Rahn, Helmut und Marcus Fabius (Herausgeber). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rosenblatt, Louise M.. (1994) "The Transactional Theory of Reading and Writing" in: dies. *Making Meaning with Texts: Selected Essays*. Portsmouth, NH: Heinemann. 1-37.
- Rust, Richard Dilworth. 1988. "Liminality in 'The Turn of the Screw'". *Studies in Short Fiction*. 25, 4. 441-446.
- Sawyer, Richard. 1993. "What's Your Title? - The Turn of the Screw". *Studies in Short Fiction*. 30, 1. 53-61.
- Schneider, Alan. 1969. http://www.ubu.com/papers/beckett_schneider.html. 28.04.07.

- Schwab, Martin. 1996. *Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts 'Film'*. München: Finck.
- Schwall, Hedwig. 2006. "'Mirror on Mirror Mirrored is all the Show': Aspects of the Uncanny in Banville's Work with a Focus on *Eclipse*". *Irish University Review*. 36, 1. 116-133.
- Seltzer, Mark. 2000. "The Postal Unconscious". *The Henry James Review*. 21, 3. 197-206.
- Short, R. W.. 1946. "The Sentence Structure of Henry James". *American Literature*. 18, 2. 71-88.
- Taylor, Michael J. H.. 1982. "A Note on the First Narrator of 'The Turn of the Screw'". *American Literature*. 53, 4. 717-722.
- Van Wert, William F. 1980. "'To Be Is to Be Perceived': Time and Point of View in Samuel Beckett's Film". *Literature/Film Quarterly*. 8. 133-140.
- Walshe, Eibhear. 2006. "'A Lout's Game': Espionage, Irishness, and Sexuality in 'The Untouchable'" *Irish University Review*. 36, 1. 102-115.
- Watzlawick, Paul. 2003. *Die erfundene Wirklichkeit: "Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus"*. München, Zürich: Piper.
- 1967. *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*. München, Zürich: Piper.
- Waugh, Katherine, Fergus Daly. 1995. "'Film' by Samuel Beckett: A piece commemorating the thirtieth anniversary of 'Film'". *FilmWest* 20. <http://www.iol.ie/~galfilm/filmwest/fw20.html>. 10.05.07.
- Wellershoff, Dieter. 1991. *Double, Alter ego und Schatten-Ich: Schreiben und Lesen als mimetische Kur*. Wien: Droschl.
- Wirth, Uwe. 2002. "Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illukution, Iteration und Indexikalität". in: ders. *PERFORMANZ - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp. 9-60.
- Woolf, Virginia. 1992 (1931). *The Waves*. London: Penguin.

Anhang

Signale für "Unzuverlässigkeit" des Erzählers¹⁵⁸

- (1) Explizite Widersprüche des Erzählers und andere interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses
- (2) Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen eines Erzählers
- (3) Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren
- (4) Unstimmigkeiten zwischen den explizierten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung bzw. unfreiwilligen Selbstentlarvung
- (5) Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens
- (6) Verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv
- (7) Multiperspektivische Auffächerung der Geschehens und Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens
- (8) Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen sowie linguistische Signale für Expressivität und Subjektivität
- (9) Häufung von Leseranreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler
- (10) Syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit (z. B. Ausrufe, Ellipsen, Wiederholungen)
- (11) Explizite, autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit (z. B. emphatische Bekräftigung)
- (12) Eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen
- (13) Eingestandene oder situativ bedingte Parteilichkeit
- (14) Paratextuelle Signale (z. B. Titel, Untertitel, Vorwort)

Theatrale Strukturen der Texte

Autor	Henry James	Samuel Beckett	John Banville
Einleitung	Gesellschaft am Feuer	Straße	Part I: Kapitel 1: Szene 1: Gower Street
Prolog	<i>prologue</i>	Vestibül	Part I:1:2: (1. Gartenszene mit Nick)
Haupthandlung in Akten	Bly	Zimmer	Part I:1:3: Beginn der Haupthandlung
1. Akt	Part I (I-III): 3 Kapitel	<i>Preparation of room</i>	Part I:1:4-4:4: 4 Kapitel
2. Akt	Part II (IV- VII): 4 Kapitel	<i>Period in rocking-chair</i>	Part II:1-4: 4 Kapitel
3. Akt	Part III (VIII-XII): 5 Kapitel	<i>Final investment of O by E</i>	Part II:5-8: 4 Kapitel

¹⁵⁸ Vergleiche: Ansgar Nünning (1998:27,28).

Autor	Henry James	Samuel Beckett	John Banville
4. Akt	Part IV (XIII-XVIII): 6 Kapitel		Part III:1:1-4:2: 4 Kapitel
5. Akt	Part V (XIX-XIV): 6 Kapitel		Part III:4:3: (2. Gartenszene mit Nick)
Schluss	Tod?	Tod?	Part III:4:4: Tod?

*Erzähler und Schreiber in "The Turn of the Screw"*¹⁵⁹

Erzähler-Situationen	Erzähler, Schreiber
1	Henry James
2	"Griffin's ghost: little boy and mother" (HJ:1)
3	"Some one else" (HJ:1)
4	Ich -Erzähler erzählt, über sich und Douglas, berichtet Vorgeschichte (touches), besitzt Manuskript und macht Abschrift und erzählt ("presently give" (HJ:1-6))
5	Master schreibt Stellenanzeige (HJ:4)
6	Governess1 korrespondiert mit Master (HJ:4)
7	Douglas schreibt briefliche Anforderung der Handschrift (HJ:3)
8	Douglas erzählt, liest (HJ:1-85)
9	Governess1 erzählt Douglas (HJ:2, 3)
10	Governess2 des Textes, der von Douglas vorgelesen wird (HJ:6-85)
11	Von Governess2 "imaginierte" Governess1 erzählt Geschichte (HJ:6-85)
12	Peter Quint kommuniziert mit Governess1
13	Miss Jessel kommuniziert mit Governess1
14	Headmaster schreibt Brief an Onkel (außerhalb des Narrativs)
15	Master schreibt Brief an Governess1 mit Schreiben des Headmasters (HJ:10)
16	Governess1 erzählt Kinder "own stories" (HJ:49)
17	Miles schreibt an Onkel, die Governess1 unterdrückt (HJ:52)
18	Flora schreibt an Onkel, die Governess1 unterdrückt (HJ:52)
19	Miles schreibt von der Schule an Onkel (HJ:84)
20	Miles kommuniziert in der Schule (HJ:84)
21	Miss Jessel schreibt im Schulzimmer (HJ:57)
22	Governess1 schreibt an Master: bittet um Gespräch? oder um "Nothing"? (HJ:82)
23	Mrs. Grose erzählt, kann nicht lesen (HJ:59)
24	Bailiff könnte schreiben (HJ:59)
25	Governess1 liest Bücher (HJ:17,39)
26	"[...] the boy [...] reading aloud from a story-book [...]" (HJ:44)
27	Kinder schreiben Aufsätze, Geschichten
28	Kinder spielen erfundene Szenen (HJ:37)
29	Governess1 liest "article" von Miles (HJ:71)
30	"He [Miles] stole letters!" (HJ:75)
31	Zuhörer (HJ:1-6)

¹⁵⁹ Vergleiche: Edwin Fussell (1980).

***Doppel, Korrespondenzen und verschwimmende Identitäten
in "The Turn of the Screw"***

Figuren	Extremes Verhalten	Doppel von	Geschlechts-Doppel von	Alters-Doppel von
Kern-Narrativ				
Einzel				
Ich-Erzähler		Master		Autor
Douglas		Erzähler		Miles
Douglas' Schwester				Flora
Douglas' "old friend" (HJ:4)		= Governess2		
Master	x	Gott ¹⁶⁰		
Bruder des Masters		William James		
Governess2	x	Miss Jessel	Master, Quint (HJ:20)	Mrs. Grose, Flora
Governess des Masters (Mrs. Grose?)		Governess1, 2		
Vater der Governess1,2		Master		
Peter Quint	x	Master, Luke	Miss Jessel	Miles
Miss Jessel	x		Peter Quint	Flora
Mrs. Grose	x	("Ersatz"-) Governess der Kinder, Maid(s), Governess2 (HJ:20)		
Miles	x		Flora	
Flora	x		Miles	
Paare				
Douglas und Schwester				Miles und Flora
Miles und Flora	x			Sie selbst, Erwachsene spielend
Miles und Flora	x			Peter Quint und Miss Jessel

¹⁶⁰ Vergleiche: E. C. Curtsinger (1980).

Figuren	Extremes Verhalten	Doppel von	Geschlechts-Doppel von	Alters-Doppel von
Peter Quint und Miss Jessel	x			
Douglas' Schwester und Governess ²				Flora und Governess ¹
Mrs. Grose und Master ¹⁶¹	x			Governess ¹ und Miles
Rahmen-Narrativ				
Griffin		Geschichte der untergegangenen "Griffin"		
Griffin			Mrs. Griffin	
bleibende Damen (Mrs. Griffin und andere)		abreisende Damen, Miss Jessel		Flora, Mrs. Grose
Damen (Mrs. Griffin und andere)			Herren (Erzähler, Douglas und andere)	Peter Quint und Miss Jessel

Namensverwandtschaften in "The Turn of the Screw"

Figuren	Beziehung	Doppel von	Geschlechts-Doppel von	Alters-Doppel von
Governess	ohne Namen		Master	
Governess	ohne Namen	Maids		
Governess	"ss"			Grose
Governess	"ss"		Douglas	
Governess	"ss"	Miss Jessel		
Governess	"ss" und "ff" verwandt und Vokale zu "i" verkürzt	Mrs. Griffin		
Mrs. Griffin	"ss"	Mrs. Grose		
Peter Quint	mit Vor- und Nachnamen, aber nur mit Nachnamen in Dialogen	Master		

¹⁶¹ Sie war *maid* der Mutter des Masters und damit wohl auch Governess des Masters.

Szenische Korrespondenzen in "The Turn of the Screw"

Intratextuelle Korrespondenzen innerhalb des Kernnarrativs

- Governess mit Master und mit Miles ("he held her hand" (HJ:6)) und Schlusszene ("I held him" (HJ:85))
- Schreib- und Leseszenen (siehe Anhang: Erzähler und Schreiber in "The Turn of the Screw")
- Governess auf dem Flur: am Anfang (HJ:18), dann auf der Treppe (Quint (HJ:39) und Miss Jessel (HJ:42) und Governess (HJ:56))
- Quint am Terrassenfenster (HJ:19) und Governess an Quints Stelle und Mrs. Grose anstelle der Governess (HJ:20): Diese Szene ist durch den Rollentausch zweifach gedoppelt und wiederholt sich in der Szene am Schluss: Quint/Miles und Governess (HJ:81).
- Scharaden (HJ:37) und Handlungsabläufe der Geschichte
- Quint auf dem Turm, vom aus Park gesehen (HJ:15) und Miles im Park (HJ:43)
- Flora nachts am Fenster (HJ:40, 42, 43) und Miles im Park (HJ:43) und Schilderungen gegenüber Mrs. Grose (HJ:44)
- Schreibszenen Miss Jessel (HJ:57) und Schreiben der Governess (HJ:59)
- Quint am Fenster und Miles in den Armen der Governess: Gegensatz: Innen / Außen (HJ:81)

Intratextuelle Korrespondenzen von Rahmen- zu Kernnarrativ

- Erwartung der Zuhörer über vier Tage (HJ:1-6) und Erwartung der Leser der Fortsetzungen: 5 *Parts* (wie "Akte")
- Geschichten am Feuer (HJ:1-6) und Geschichten der Governess (HJ:49)
- Abreisen der Damen (HJ:3) und Abreisen von Flora (HJ:76)

Intertextuelle Korrespondenzen von Rahmen- und Kernnarrativ zu Außenwelt

- *Hampshire vicarage* (HJ:4) und London (HJ:4): Gegensatz: *poor country* / *City*
- Harley Street, London (HJ:4) und Bly, Essex (HJ:4): Gegensatz: *City* / *country*
- Gelesene Bücher (z. B. HJ:39) und Ereignisse
- Architektur von Bly (HJ:9) und *gothic castle* (HJ:9)
- Garten (HJ:14) und Garten Eden
- Seeszene mit Miss Jessel (HJ:30) und Wilkie Collins Roman *Woman in White*
- Floras Boot mit Mast (HJ:29) und von Governess phantasierter Sexualakt

Theatrale Diskurse in "The Turn of the Screw"

- (1) Henry James schafft eine quasi öffentliche Zuhörer-(beinahe Zuschauer-)Situation (HJ:3), die durch Rückdatierung in die 1850er Jahre¹⁶² des 19. Jahrhunderts an Distanz und damit Theatralität gewinnt;
- (2) Scharaden und Shakespeare (HJ:37), *private theatricals* und *confabulations in corners* (HJ:38) werden zitiert;
- (3) verschiedene *sets* in Form von Tableaus werden gestaltet, Wetter, Farben, Architektur und Einrichtung des Hauses, Garten mit See sind detailliert ausgeführt;
- (4) besondere Kostüme beschrieben (Quint, Miss Jessel, Miles nutzt den Schneider des Masters (HJ:53)) und
- (5) verschiedene Zeithorizonte evoziert: Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft und die Tageszeiten, Wochentage genau notiert und auch

¹⁶² Vergleiche: Anthony J. Mazzella (1980).

(6) wörtliche Bezüge zum Theater: "He [Quint] gives me a sort of sense of looking like an actor." (HJ:23) - "[...] the curtain rose on the last act of my dreadful drama and the catastrophe was precipitated." (HJ:53) hergestellt.

Kulturkritische Verweise in "Film"

- (1) "Moderate animation of workers going unhurriedly to work." (SB:165);
- (2) "Two bicycles ridden by men with girl passenger (on crossbar)." (SB:165);
- (3) "One cab, cantering nag, driver standing brandishing whip" (SB:165);
- (4) "Elderly couple of shabby genteel aspect [...] peering at a newspaper";
- (5) "A pet monkey" (SB:165);
- (6) "A frail old lady [who] carries a tray of flowers" (SB:166) oder "flower-woman" (SB:165,170);
- (7) "On a table against wall a parrot in a cage and a goldfish in a bowl" (SB:166,167);
- (8) "[...] approaches window from side and draws curtain" (SB:167);
- (9) "Holding rug before him he approaches mirror from side and covers it with rug.";
- (10) "He tears print [of God the Father] from wall, tears it in four [...]" (SB:167);
- (11) "[photograph 7: Male] Patch over left eye." (SB:174).

Diese Zitate können folgendermaßen gedeutet werden: (1) – (3) typische Straßenstimmung der späten 1920er Jahre; (4) Bourgeois der 1920er Jahre; (5) der Affe verweist möglicherweise auf Kafkas Rotpeter-Texte¹⁶³ oder auch auf William Hogarths *The Harlot's Progress*¹⁶⁴; (6) erinnert an Figuren bei Balzac oder G. B. Shaws *Pygmalion*; (7) Verweis auf Sprache und Nicht-Sprache des Papageien bzw. des Fische; (8) zusammen mit (7) Verweis auf die Elemente: Luft, Erde, Wasser¹⁶⁵; (9) Ausblenden der Reflexion; (10) Zerstörung der Religion und (11) Verlust der Wahrnehmung.

Figurenverknüpfungen in "The Untouchable"

"Offen" erwähnte Paare

- (1) Victor und Poussin (Victor "invented Poussin" (JB:343))
- (2) Nick und Poussin (gleicher Vorname: "St Nicolas's! - I never made the connection before." (JB:16))
- (3) "biography writer fellow" und Miss V. (beide wollen Biographie schreiben)
- (4) Vater Maskell und Victor (beide fürchten "loss of faith" (JB:372))
- (5) Mrs Brevoort, und Baby (beide haben Vorahnungen)
- (6) Victor (VM) und Miss V (MV) (vertauschte Initialen)
- (7) Victor (VM) und Mrs W. (MW) (vertauschte und "W" als horizontal und vertikal gespiegeltes Initial)
- (8) Nick und Baby als Zwillinge oder Doppelgänger, die, beide "eingeweiht", Victor zu seinen Rollen "(ver-)führen".
- (9) Baby in einer Doppelrolle als Frau und Mann mit einem entsprechenden Vornamen: Vivien(ne)
- (10) Baby und Boy als beste Freunde und womöglich frühere Liebhaber

¹⁶³ Vergleiche: Kafka, Franz. 2003. *Die Erzählungen*. Frankfurt: Fischer. 322-337. Auch dort geht es um Identität.

¹⁶⁴ Tafel 2 enthält ebenfalls einen Affen, der der *harlot* gehört. Die Dame des *shabby couple* in der Szene wird von Beckett ebenfalls *mistress* genannt und hat einen *companion*. (SB:65).

¹⁶⁵ Auffälligerweise fehlt das Feuer und damit seine Symbolik. Es gibt offenbar absichtlich keinen Kamin im Zimmer.

- (11) Boy oder Victor und Alastair als "Amor und Psyche"
- (12) Victor (Maskell) und Querell (beide als mögliche Väter, Spione und Autoren)
- (13) Paul Fréart de Chanteloup, Poussin und Nick, Victor (Chanteloup und Nick jeweils als "Gönner")
- (14) Auch Victors Liebesbeziehungen werden performativ parallelisiert gestaltet: (1.1) zu Baby (stabile heterosexuelle Beziehung), (1.2) zu Danny (Umbruch zur Homosexualität) und (2.1) zu Patrick (stabile homosexuelle Beziehung), (2.2) zu Rodney (Umbruch zum Ende).

"Verdeckte" Verknüpfungen

- (1) Nick zu Baby¹⁶⁶,
- (2) Baby zu Boy oder Querell,
- (3) Boy zu Danny oder anderen Sexualpartnern,
- (4) Nick in der Zusammenarbeit mit Querell.

Trianguläre Verknüpfungen zu Victor¹⁶⁷:

- (1) Nick, M. Joliet: Victor¹⁶⁸,
- (2) Boy, Danny: Victor,
- (3) Baby als Frau und als Mann angezogen (JB:85): Victor¹⁶⁹ und
- (4) drei sich auch überlagernde Dreiecksbeziehungen:
 - (a) Baby, Nick (Geschwister): Victor,
 - (b) Baby, Querell (möglicher Liebhaber von Baby): Victor,
 - (c) Nick, Querell ("[Querell:] 'I had a cell going when I was at Oxford' (JB:395) - '[Nick:] 'He and I went in together.'" (JB:402)): Victor.

Namen und anagrammatische Beziehungen in "The Untouchable"

- Baby: Doppel-"b", "y" ist verlängertes "v", "B" wie in "Brevoort", "a" wie in "Maskell", Vivienne, Viv: Vivien: für beide Geschlechter: derselbe Anfangsbuchstabe wie "Victor", Doppel-"v", Doppel-"n")
- Boy: verkürzt wie "Baby", zweiter Vorname "Alastair": wie Alistair Sykes, aber mit Doppel-"a" (sind wie "Amor und Psyche"), dritter Vorname "St John": Victors Deckname, Nachname "Bannister": Doppel-"n", "a" wie in "Baby" und "Maskell", "st" wie "sk" in "Maskell"
- Hillmann (car) (JB:376): Doppel-"l", "n", "m/nn", "hill" wie in "[Mas]kell", "kill", "hell": Victors Leichenwagen¹⁷⁰
- HM: "M" wie in "Maskell" und Mrs W.: Doppel "v", umgekehrtes "M"
- Maskell¹⁷¹: mask, kill, well, hell, (Andrew) Marvell, analog zu: Querell (zwischen "M" und "Q" und "a" und "e" stehen jeweils 3 Buchstaben im Alphabet, r/s sind Nachbarn im Alphabet, gleiche Aussprache: k/q, beide mit Doppel-"l"), Victor: Sieger (will nicht so genannt werden, mag auch Decknamen "John" (auch John Banville!) nicht)

¹⁶⁶ Hier wird womöglich das Inzestmotiv von E. A. Poes *The Fall of the House of Usher* aufgenommen.

¹⁶⁷ Vergleiche: Sedgwick, Eve, Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press. 21-27.

¹⁶⁸ Diese Beziehung verweist außerdem versteckt mit der Bemerkung: "[...] in Nick we even had a child, of sorts." (JB:206) über die Verknüpfung "baby/child" auf die Beziehungen mit "Baby".

¹⁶⁹ Ganz ähnlich dem Musical von Blake Edwards: *Victor/Victoria* (1995), mit dem Dreieck der Figuren: Toddy, Victor/Victoria, King Marchan.

¹⁷⁰ Vergleiche auch: Mrs Kilman in Virginia Woolfs *Mrs Dalloway*.

¹⁷¹ Vergleiche: Ingo Berensmeyer (1999:246).

- Miss V.: MV vertauschte Initialen von "Victor Maskell": alter ego
- Mrs Brevoort: *pre-word*, holländisch *voort*: foreward (foreword): "second sight", Vorahnung
- Nick: St Nicolas, Doppel-"v" in "N", beinah homophon zu "Vic", *to nick*: einkerben, *to nick someone*: jemanden einsperren, *to nick something*: etwas stehlen, Anagramm von *kin* (Nick ist "Kind" bei Mme Joliet)
- Nicolas Poussin: zweimal Doppel-"s", fr. *poussin*: Kücken, Reihenfolge der Vokale: "i, o, a" wie in "Victor Mas" -kell
- Querell: ohne Vornamen, fr. *querelle* (Fehde, Streit, Jean Genets *Querelle de Brest*¹⁷²), squirrel (überall, flink und versteckt sich und sein Futter), quell (bezwingen), fr. *que* (stellt in Frage), "Mr. Who?": (JB:225)
- Seneca: Fonseca: falsche Anagramme von "Nicolas"
- St Nicolas: Nick, Nicolas Poussin, Doppel-"s"
- Vandeleur: holländisch *van*, *de*, fr. *douleur*, fr. *leur*, wa(o)nder(er), wie "Axel Vander" (Protagonist in *The Shroud*), lure, dt. *wandeln*
- Webley: Doppel-"v", umgekehrtes "M", "y", "B", Doppel-"e", "l": reduziertes Mischanagramm von "Baby" und "Maskell"

Szenenvergleich: "The Untouchable"

[*"Las Meniñas"* (1656–57) von Diego Velázquez (1599 – 1660) und vier Szenen in *"The Untouchable"*]

Velázquez	JB:3	JB:198	JB:200	JB:405
Velasquez malt	Banville schreibt / Erzähler schreibt "journal"	Victor schreibt (/ Poussin schreibt "Brief" an Paul Fréart de Chantelou(p))	Victor erzählt (Victor / Miss V. (er als "tutor", sie als student" mit "twin wings"))	Nick steuert Miss V., die über Biographie entscheidet
Maler Velasquez im Bild	Victor wird schrittweise als Ich-Erzähler eingeführt	Poussin schreibt im Brief: "watch the play"	Miss V. schreibt	Miss V. "disposes"
<i>Betrachter sieht nicht, was er wirklich malt</i>	<i>Passanten wissen nicht, was passiert</i>	<i>Bild existiert nicht</i>	<i>Leser weiß nicht, was sie schreibt, Text existiert nicht</i>	<i>Leser weiß nicht, was sie weitergibt</i>
Königspaar: sujet	Victor / "air at his ankles" agieren in Szene "Gower Street"	Stoizismus / Aktionismus, "Victor's starlings" (Zweifel)	Victor / Nick agieren im Krieg	Victor / Webley agieren
Spiegel	Busfahrer (durch Windschutz-Scheibe)	"changeling"	"fireplace"	"Father" in Poussins Himmel

¹⁷² In dieser ebenfalls homoerotischen Geschichte beschuldigt Querelle Gil, Querelles Mord an Vic begangen zu haben.

Velázquez	JB:3	JB:198	JB:200	JB:405
	betrachtet: "What did he see?"			
Infanten: Teilnehmer	Passanten betrachten	Figuren in Poussins Bild betrachten Grabstein	Kriegsteilneh- mer betrachten	Teilnehmer des "lofty drama" betrachten
<i>Bild- betrachter, Publikum</i>	<i>Passanten vermuten Selbstmord, sehen sich an seiner Stelle</i>	<i>Leser sehen sich an Victors Stelle</i>	<i>Leser sehen sich an Victors Stelle</i>	<i>Leser vermuten Selbstmord. sehen sich an Victors Stelle</i>

Textverweise in "The Untouchable"

[Seitenangaben beziehen sich auf JB]

Autoren

- Abercrombie, (wahrscheinlich Lascelles Abercrombie): 84
- Bakunin: 48, 49
- Baudelaire: 28
- Beckett: *The Lost Ones*: 15, *Murphy*, *Malone Dies*: 144, *The Unnamable* ("dilemma" (Aporie bei Beckett)): Titel, 405, *Krapp's Last Tape*, *Film*: Hunde
- Blake: 84, 145 (Hartmann am "Lake Balaton": Wortspiel von Blake?), 180, 287, 318 (Felpham-Zitat), 365, 401
- Brecht: 232
- Byron: 105, 141
- Cervantes (versteckt): 162 ("quixotic")
- Cornford, John: 105
- Coward, Noel: 295
- Dickens: 6, 226
- Diderot: 86, 180
- Einstein, Albert: 228
- Eliot: 22, 81
- Feydeau: 211
- Freud, Sigmund: 47, 203
- Fry, Roger: 293
- Grimm: 332, 335
- Hegel: 49, 134
- Heidegger: 129-137
- Henty, (George Alfred): 362
- Hickey, William (Biograph wie Peter Quennell¹⁷³): 142
- Homer: 201, 202, 209, 221, 231
- James, Henry: 92 (*Portrait of a Lady*: Mme Merle, *The Golden Bowl*: Mrs. Assingham), 96 (*Portrait of a Lady*: Mrs. Touchett)

¹⁷³ <http://www.oxforddnb.com>. 27.05.07: Peter Quennell (1905- 1993) was an English biographer, literary historian, editor, essayist, poet, and critic. - In 1922 he published his first book, *Masques and Poems*. This was followed by many other volumes, particularly his *Four Portraits* of 1945 (studies of Boswell, Gibbon, Sterne, and Wilkes), books on London and works on Baudelaire (1929), Byron (1934-35), Pope (1949), Ruskin (1949), Hogarth (1955), Shakespeare (1963), Proust (1971) and Dr Johnson (1972).

- John Buchan¹⁷⁴: 314, 362
- Joyce: *The Dead*: 91
- Kafka: 15, 19, 108 (*Die Verwandlung*: 'Felix is in furs. '), 139, 229
- Keats: 103
- Marvell, Andrew: 199: *The Garden*: Apollo, Daphne, 2x Lorbeer: "on Nick's brow" (*Apollo und Daphne* ist auch ein Bild von Poussin).
- Mengele: 25
- Nietzsche: 7, 24, 302
- Ovid: (Amor und) Psyche (Alastair Sykes, Geschichte ist aber von Apuleios): 51, 123, 280, 282, 284
- Pascal: 104, 405
- Pater: 293
- Plutarch: 293
- Popper: 48
- Proudhon: 47, 49
- Proust: 13
- Stevenson: 52, 316
- Stothard (Blakes Freund): 401
- Trollope: 70
- Vasari: 293
- Vergil (Deckname von Boy): 346, 357
- Wilde, Oscar: 211
- Wordsworth: 68
- Yeats 77, 401

Maler

- Altar Figur: 240
- Altdorfer: 287
- Anonymous medieval master: 122 (*Ship of Fools*¹⁷⁵)
- Bacon, Francis: 228
- Berenson, Bernard (Kunsthistoriker): 111
- Bonington: 23, 139
- Bonnard: 111
- Borromini: 267
- Bosch: 287
- Carracci: 23
- Carravaggio: 341
- Cézanne: 9, 111, 136, 316
- Degas: 382
- Droeshouts Shakespeare-Portrait: 277
- Dufy, Raoul: 23
- El Greco: 4, 57
- Familienportraits in Altberg: 329¹⁷⁶
- Freud, Lucian: 358
- Gertler, Mark: 358
- Goya: 57
- Grünwald: 287

¹⁷⁴ <http://www.oxforddnb.com>. 23.01.07.: Richard Hannay ist ein fiktionaler Geheimagent, den der schottische Romancier John Buchan geschaffen hat.

¹⁷⁵ Maler ist aber wohl Albrecht Dürer, Autor ist Sebastian Brant.

¹⁷⁶ Vergleiche auch Gilbert und Sullivans Oper *Ruddigore*.

- Holbein: 339
- Ingres: 293
- Lorrain, Claude: 292
- Magritte: 221
- Mansart, Francois: 293
- Matisse: 111
- Orozco; José: 40
- Picasso: 111, 236
- Poussin, Nicolas: 8, 27, 29, 31, 42, 43, 44, 105, 111, 119, 124, 136, 138, 139, 173, 198, 199, 204, 219, 234, 292, 293, 309, 316, 343, 375, 382, 384, 397, 398, 404, 405
- Rackham, Arthur: 16
- Rivera, Diego: 111, 112
- Rodin (versteckt): 204
- Rowlandson: 66
- Sassoferrato: 316
- Schiele: 33
- Spencer, Stanley: 83
- Supremavitch (Wortspiel aus: Suprematismus und Malevitch): 37, 112
- Tiepolo: 316
- Turner: 350
- Vanbrugh (Architekt): 340
- Vermeer: 41, 339
- Wartime daubs: 221
- Watteau: 356

Medien

- Ballett: 117 (Nijinsky)
- Briefe: 103, 163, 181
- Bücher: "Oleg's second hand shop": 230; Victor's Biographie von Poussin: 156 (Victor's "unexpected flair for narrative"); Querells (Peter Quennell?) Bücher: 35, 79, 81, 226, 346, 349, 359, 391
- Fernsehen: 382
- Film: 5, 86, 113 (Dr Diabolo: *The Torture Garden* von Robert Bloch, verfilmt von Alfred Hitchcock mit Peter Cushing), 127, 132, 200 (*The Turn of the Screw*), 201, 202, (260), 284, 345, 346, 347, 348, 400
- Fotos: 6, 16, 21, 131, 135, 243
- Karikaturen, Cartoons: 6, 73, 97, 157 ((Scott) Bateman), 359
- Publikationen: *Spectator*: 36, 62, 164, 195; (*Daily*) *Express*: 35, 157; *Telegraph*: 16, 35; *Daily Mail*: 247, 385, 386; *Pravda*: 161; *Le Figaro*: 164; *Times*: 228; *Picturegoer*: 132; *Titbits*: 262
- Radio: 5, 185, 190, 288
- Telegramm: 139, 180, 233, 385 (Note from Boy)
- Telephon: 5, 18, 32, 158, 181, 225, 296, 301, 319, 360, 389, 396
- Theater: 5, 8, 13, 14, 36, 38, 55, 60, 63, 68, 83, 85, 91, 95, 105, 107, 153, 155, 157, 162, 164, 165, 171, 178, 180, 201, 205, 211, 212, 218, 226, 245, 250, 286, 294, 311, 313, 314 (Kleist), 344, 359, 361, 373, 401, 405; Shakespeare: *Othello*: 3 ("blackamoor"), *Hamlet*: 55, 315, 344, *Merchant of Venice*: 39, *Macbeth*: 92 (Grimalkin), 371
- Werbung (*product placements*): HP: 38, Bovril: 87, Capstan cigarettes: 150, Cadillacs: 354, Camels: 354, Gauloise: 206, 368
- Zirkus: 91, 153, 164

Musik

- Bach: 293
- Bell for evensong: 271
- Brahms: 96
- Gershwin's *The Man I Love*: 353
- Gilbert and Sullivan: 330
- Jazz: 11, 91, 167, 350
- Klassische Musik: 116, 340
- Marseillaise: 198
- Mussorgsky: 130
- Operette: 105
- Phantom Zither: 145
- "Record label terrier": 151
- Snatch song: 289
- Songs: 84 (*Jerusalem* von Blake), 86
- Wagner: 220, 283, 291

Hubert Schulz

**Tucholskyst. 77/143
60598 Frankfurt am Main**

Tel.: 069 68 55 60

Mobil: 0170 27 40 592

Email: hubertschulz@web.de

Geboren: 16. Mai 1951 in Göttingen

Matrikelnummer: 2762841

Lebenslauf

Abitur (Humanistisches Gymnasium), Göttingen	1970
Studium der Chemie (Diplom), Göttingen	1970 – 1976
Promotion zum Dr. rer. nat. (Physikalische Chemie), Universität Göttingen	1977
Forschungsaufenthalt, Universität Nancy I, Frankreich	1977 – 1978
Verschiedene Positionen in Vertrieb, Marketing, Management der Fa. E. Merck, Darmstadt in Deutschland, Schweiz, USA	1978 – 1996
Verlagsleiter GIT VERLAG, Darmstadt	1996 – 2002
Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Anglistik (Magister), Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main	2003 – heute
Zwischenprüfung Magister-Hauptfach Anglistik, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main	25. Oktober 2005
Zwischenprüfung Magister-Hauptfach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main	1. November 2005

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlauf oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht habe.

Hubert Schulz